LA TABLE RONDE

OCTOBRE 1955

SOMMAIRE

I

APPROCHE DE JEAN COCTEAU

Avant-propos, par Pierre SIPRIOT 9
Situation de Cocteau, par R.-M. ALBÉRÈS 20
L'Œuvre et le possible, par Pierre de MASSOT 28
Note sur l'encre et le sang, par Christian DOTREMONT 35

II

DU CÔTÉ DE CHEZ JEAN COCTEAU

Sur une amitié, par Georges AURIC 38
Rencontre avec Jean Cocteau, par Raymond RADIGUET 40
Prince de la jeunesse, par André FRAIGNEAU 42
Identité de Cocteau, par Paul MORAND 48
Cocteau mon voisin, par Emmanuel BERL 49
Hommage à Jean Cocteau, par Francis POULENC 53
Jean Cocteau et ma jeunesse, par Jean CABRIÈS 54

III

LES FORCES DE L'ŒUVRE

La Critique, par Henri HELL 56
La Poésie, par Alain BOSQUET 60
La Poésie graphique, par James LORD 70
Les Mémoires, par Ginette GUITARD-AUVISTE 74
Le Cinéma, par Henri AGEL 79
La Musique, par Claude ROSTAND 84
Le Médium naturel, par Robert AMADOU 91

IV

QUELQUES DATES ET CONSTANTES DE L'ŒUVRE

Thomas l'Imposteur, par Jean BÉRAUD-VILLARS 106
Constantes de Thomas l'Imposteur, par Gérard MOURGUE 110
Les Enfants de ces enfants..., par Robert KANTERS 115
Le Théâtre des objets, par Henri RODE 119
Dargelos et les pièges de la beauté, par Jean-Jacques KIM 123
Le Rappel à l'ordre, par René CHABBERT 129
Incidences de l'anticipation chez Jean Cocteau, par Yves TOURAINE. 135
La Belle et la Bête, par M. ROBIN 138
Le Voyage de Cocteau en Espagne, par G. MARAÑON 140

ACTUALITÉS

Le Festival de Bayreuth, par GENEVIÈVE GENNARI 144
Le Festival d'Édimbourg, par J.-M. GAUTIER 148
L'Œuvre de Thomas Mann, par GEORGES PIROUÉ 151

AGENDA DE LA TABLE RONDE

Romans : Les Inciviques, de PAUL SÉRANT, par J.-C. CARRIÈRE .. 158
Sauve qui peut, de YASSU GAUCLÈRE, par JOSÉ CABANIS 159
L'Humeur vagabonde, d'ANTOINE BLONDIN, par MICHEL DÉON 159

Poésie : Quatre poètes, par YVES FLORENNE 184
Poèmes de Jean Cayrol, par ALAIN BOSQUET 185

Essais : Les Souvenirs de Georges Enesco, de BERNARD GAVOTY, par PHILIPPE BEAUSSANT 154
Cette note grave, de WILHELM KEMPFF, par PHILIPPE BEAUSSANT. 154
A l'heure de son clocher, de M. LUTHY, par CHARLES OULMONT et SERGE DUMARTIN 155
R. et E. Browning, de ANDRÉ MAUROIS, par LOUIS CHAIGNE 160
L'Impressionnisme, de JEAN LEYMARIE, par ARMAND LUNEL. 163
Histoire de l'impressionnisme, de JOHN REWALD, par ARMAND LUNEL. 163
Aspects du XX^e siècle, de ANDRÉ SIEGFRIED, par PIERRE DE BOISDEFFRE 165
Le Progrès technique et la personnalité humaine, d'ÉMILE GIRARDEAU, par GEORGES BÉNÉZÉ 166
Maîtres d'hier et contemporains, d'ÉMILE HENRIOT, par HUBERT JUIN. 173
La Vie des livres, de ROBERT KEMP, par MAGDELEINE JACQUES-BENOIST 173
Claudel et son art d'écrire, d'HENRI GUILLEMIN, par GEORGES PIROUÉ. 174
Publication du bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust, par JEAN LABBÉ. 175
Un naturaliste autour du monde, de ROGER HEIM, par GEORGES PIROUÉ 177
L'Homme dans les profondeurs de la terre, de ANTON LÜBKE, par J.-C. CARRIÈRE 180
Les Secrets du monde vivant, de GERT VON NATZMER, par J.-C. CARRIÈRE 181
Italie, de PAUL LECHAT, par SIMONE JACQUEMARD 183

Témoignages : Journal (T. VI), de CHARLES DU BOS, par JEAN MOUTON 167
Esquisse pour un portrait de soi-même, de BERNARD BERENSON, par HUBERT JUIN 169
Le plus beau désert du monde, de PHILIPPE DIOLÉ, par J.-C. CARRIÈRE 181

Arts : Exposition Degas, par RENÉE WILLY 162
Grands maîtres dans les collections particulières, par RENÉE WILLY. 163

Faits-divers : Hommage à Adrienne Monnier, par GINETTE GUITARD-AUVISTE 170
Bicentenaire de la mort de Saint-Simon, par GEORGES PIROUÉ.... 172
Conversation autour de l'œuvre d'Aubrey Menen, par ANNIE BRIERRE. 176

I

APPROCHE DE JEAN COCTEAU

Avant-propos

VOILA une vie qui peut être contée comme un spectacle; mais à mesure qu'on veut la réduire au spectacle on n'a plus qu'à laisser dire — la réalité se retire de cette existence et le discernement de nous.

Que Cocteau juge légendaire et impersonnelle sa célébrité, qu'il charge quelque double publicitaire des dehors brillants pour ne se réserver que le travail secret, cela nous interdit — si on veut juger cette œuvre d'après sa force et en la débarrassant de ce qu'elle a d'extérieur — de nous satisfaire du constat biographique ou, par émulation vaine, de décrire autour de cette existence un cercle de légèreté et d'indifférence fait d'un peu de brio, de médisance, de draperie, d'exaltation... La critique est au fond le genre littéraire dans lequel on se passe le plus aisément d'esprit. Il faut se méfier de la sottise spirituelle.

D'ailleurs, il y aurait profit à soutenir et à prolonger par un peu de compréhension un écrivain qui nous touche de très près — puisqu'il est vivant — et à réunir un ensemble d'études où l'on trouve la part exclusive à laquelle il a pensé en faisant ses livres. Une œuvre ne s'éteint pas, mais il faut nourrir son feu et le nourrir d'un autre bois.

Sans doute, Cocteau appartient encore à la littérature vivante. *Son œuvre n'est pas officielle, bouclée dans une collection d'œuvres complètes ni condensée par quelque notable de la critique en un comprimé facilement assimilable. Vainement, on chercherait une biographie ou une bibliographie. Et si les témoignages anecdotiques sur l'homme ne manquent pas — et s'accordent, en général, pour louer une nature gentille et attentive — ils restent un peu flous ou montrent un* visage, *c'est-à-dire le prestige extérieur d'un écrivain arrivé* (1). *Cocteau, d'ailleurs, n'a rien fait pour engager son œuvre dans la voie des commentaires exhaustifs et des savants démontages. Ses livres, les uns lointains, les autres épuisés, sont égrenés chez cinq éditeurs, en sorte que chaque ouvrage se dresse au milieu d'un monde aboli comme si le geste essentiel de notre auteur était de prouver que la poésie est infinie.*

Donc, pour approcher cette œuvre, il faut tout une tactique de la

(1) Tantôt magnifié, tantôt dénigré, de haut en bas comme un ludion — voilà la position instable de l'artiste face à l'opinion, telle qu'elle est exprimée par Cocteau dans le *Journal d'un Inconnu* (Bernard Grasset édit.). Mais les extrêmes sont toujours des compromis : on les laisse dire.

vie spirituelle. Cela suppose qu'on ne compare pas un livre à tel autre livre pour les coincer ensemble dans des contours de déterminations, mais qu'on les accepte un à un dans leur intensité concrète; et si l'esprit le plus en éveil ne peut se passer de concordances, de synthèses, il ne faut retenir ici que l'unité créatrice la plus serrée, la plus étroite possible : cette ligne de forces à laquelle Cocteau recourt sans cesse quand il soutient le jeu des incompatibilités plus ou moins graves qu'une nouvelle œuvre propulse en lui, puisque son tempérament créateur l'amène à vivre le plus loin possible de lui-même, soit pour occuper sa solitude, soit pour explorer quelque confin et se faire l'écho d'un monde qui n'a jamais parlé — l'œuvre, une fois faite, rentrant par son apparence *dans le champ du réel pour y prendre le visage rassurant de l'harmonie, de la maîtrise et de la communication.*

L'œuvre modifie l'auteur, *disait déjà Valéry, soit qu'elle en fasse le théâtre d'une nouvelle recherche, soit qu'elle renvoie vers lui sa forme et sa figure et lui prête ses traits aux yeux des autres. « Quant à moi, semble répondre l'écrivain, je n'y suis pour rien, je n'invoque qu'un au-delà qui multiplie tous les possibles et une fiction plus belle qui a pris corps précisément pour me libérer de ce chaos. » Sur tous ces points, Cocteau s'est fort bien expliqué et il y aurait une longue suite de textes à citer pour montrer que la règle morale de sa vie tient à cette recherche des moyens, non seulement pensés mais vécus, qui permettent au créateur de se maintenir non pas dans le nihilisme, mais dans le positivisme absolu qui est une manière de s'atteindre et de se saisir dans le respect pour l'infini.*

Chercher à saisir la plus grande généralité d'une œuvre est une démarche assez obscure : il faut laisser bien des nuages se dissiper pour voir enfin la lumière.

D'ailleurs, une idée peut être très claire chez un auteur, parce qu'il l'a conçue promptement ou encore parce qu'il y a rêvé pendant des années, mais pour le critique elle paraît nouvelle et inconnue — ce qui ne veut pas dire que le travail du critique soit inutile, maladroit...

Tant que le critique n'a pas réalisé *la vérité d'une œuvre, cette œuvre reste le trait bizarre, le caprice d'un écrivain, dont elle n'exprime que l'esprit. La critique joue le rôle de l'expérience dans le travail du physicien : elle inscrit dans la clarté du monde des idées qui jusque-là n'étaient claires qu'en un esprit. Sans l'apport de la critique, un auteur pourra toujours dire : « Ce que j'ai écrit ici est vrai, fécond... on ne peut pas faire que cela ne puisse ne pas exister. » Mais si la critique s'en mêle et la forme à son tour, l'écrivain pourra dire : « Cette idée fait son chemin, elle attire mes voisins, ils la comprennent, son existence est possible, elle est plus ample et plus complète que mon esprit ne pouvait le soupçonner. » Nous avons cherché ainsi à représenter l'œuvre de Jean Cocteau et à lui rendre quelques-unes des choses qu'il a dites pour lui montrer qu'elles pourraient aussi venir d'ailleurs. Ces principes sont bien simples, mais on s'en moque ordinairement, c'est pourquoi il fallait les rappeler.*

★

Quand nous disons que la critique donne à une œuvre son extension et sa puissance de partage, nous admettons implicitement que

le jugement du critique va de l'œuvre au monde, mais non pas l'inverse. Il y aurait de l'intolérance, en effet, à ranger un esprit individualisé comme celui de Cocteau dans quelque vérité pour tous, intolérance aussi à interposer entre lui et nous un ordre de valeurs morales, sociales ou religieuses qui se tiennent en dehors, ou, si l'on préfère, au-dessus de ses pensées. Il faut que notre dessein, comme celui de Sainte-Beuve, soit de mieux connaître un esprit, non de le régenter : *le laisser s'expliquer et se développer en nous par une méthode de développement qui s'étale et se subdivise à la manière des opérations aveugles et proliférantes de la création.*

Ne pas tomber non plus dans l'excès inverse : traiter l'écrivain comme un Huron, un original, un égaré, ce qui donne inévitablement aux esprits décidés, qui se croient éclairés et éclairants, le droit de le ramener dans le bon chemin en prenant leur conviction pour la vérité. Quand on voulait ramener Barrès à l'Église, il répondait : Je suis né catholique, j'ai été baptisé, j'ai fait ma première communion, je n'ai aucune raison de me convertir (1). *Sur bien des points, où l'on voudrait lui faire croire qu'il s'égare, Cocteau pourrait répondre de même.*

Aventurier de la littérature, on a pu écrire qu'il guettait l'Académie; en fait, s'il a fait son siège, c'est depuis sa jeunesse. Écrivain très parisien, il a vécu profondément caché. Animateur de tous les événements du siècle — les ballets russes, le cinéma, la photographie, le jazz, la radio, la chorégraphie, tel Urien, il a mené cette ronde nocturne dans sa chambre — comme si, à tous les événements de notre époque, il était mystérieusement assermenté.

D'ailleurs, ce qu'il peut y avoir d'incompréhensible ou d'excessif dans la vie d'un écrivain n'empêche pas sa soumission à un ordre, mais l'ordre reste pour lui un sentiment plus qu'une définition. C'est le mouvement et la crise qui incitent à créer et à écrire : la participation à des principes moraux ne fait que disposer aux méditations les plus générales. Beaucoup d'écrivains sont des méditatifs; ils séjournent dans le sérieux, ils le déclament. Pourquoi d'autres, plus mouvementés, ne se donneraient-ils pas des évasions?

Il est d'ailleurs nécessaire de joindre ces francs-tireurs aux écrivains d'ordre — ne serait-ce que pour donner à ces derniers le sentiment de leur efficacité.

★

A cet égard, on peut faire remarquer que l'inquisition sur l'écrivain isolé est sévère. Comme on lit peu ou mal et qu'on ne le rattache à rien, il impressionne et ces premiers regards, orageux d'humeur, sont prêts à tout, sans savoir à quoi : « J'aime, je n'aime pas, je condamne, je méprise, je justifie. » (2) *Quand il publia en 1947, sa* Difficulté d'être, *une partie de l'opinion littéraire aurait voulu que cédant enfin à une menace, au vieillissement ou à une promesse,*

(1) *Cahiers,* 6 juin 1912. Édit. Plon.

(2) *Tout critique, tout blâme,* disait Valéry, *revient à ceci : Je ne suis pas toi. C'est pourquoi il y entre une cruauté, — c'est-à-dire une non-sensibilité, une dissemblance essentielle...*

Cocteau fît ce livre à genoux, qu'il convertît l'œuvre nouvelle en une Difficulté *(morale)* d'être *(Cocteau), qu'il se surmontât en se méprisant. Mais pour appeler au secours, il faudrait se sentir coupable ou malheureux; or la culpabilité d'un artiste est réelle, mais elle voltige, brûle plus haut, au sommet de l'esprit dans cette tension créatrice qui flambe ou meurt selon le hasard de l'inspiration, et point dans des devoirs moraux à l'égard des pensées du monde car c'est alors que l'esprit se manquerait à lui-même : répétant ce qui est dit ou écrit d'avance. Au fond, tout art engage une morale : la morale de faire une œuvre* (1). *Quant à se sentir malheureux? Oui, sans doute, mais du bonheur ou du malheur, on ne tâte plus l'étoffe quand on s'est déshabitué de la trame vivante de l'existence pour coudre des rêves qu'on a la faiblesse de croire presque réels. Voilà des arguments bien fermés, dira-t-on. Oui, sans doute, les artistes sont les plus inutiles et les plus creux des êtres, mais c'est par là qu'ils s'évadent.*

★

L'artiste est-il fondé à faire de l'art pour l'art? — Oui, tant qu'on admet l'existence de l'art dans une société — idée que notre temps semble ne plus pouvoir supporter. — Mais, là encore l'artiste peut toujours garder la chambre, le silence, travailler en paix et précisément retrouver son registre qui est de faire de l'art.

Il est facile d'alléguer une inadaptation quand l'artiste met toute son ardeur à accéder à un ordre de sensibilité où les suggestions de la vie s'enveloppent de la tension de l'infini pour aboutir à ce cristal choisi, posé ici, venu de nulle part, et qui efface les conditions de l'existence empirique (2).

Dilige et fac quod vis...

A cet égard, on a tort de croire que l'activité de l'artiste est la plus superficielle des démarches : elle exprime un choix, donc elle accroît l'intimité — ut sentirem miseriam meam ; *elle engage toute la visée du créateur et s'empare de l'espérance* — constituis nos in tua via ;

(1) Sur cette zone dangereuse où nous nous aventurons — les rapports de l'art et de la morale — citons l'avis d'un philosophe qu'on ne pourra pas taxer d'immoralisme, Louis Lavelle *(Traité des valeurs,* II, 372) : *Cette contradiction* (de l'art et de la morale) *n'a de sens que pour ceux qui isolent, afin de mieux les opposer, les fonctions de la conscience et oublient la possibilité d'établir une convergence entre toutes les valeurs (en montrant le rôle de la volonté dans la création artistique, de l'inspiration du sentiment dans la vie morale, de la beauté des choses comme facteur de médiation entre les personnes) en refusant d'établir cette sorte de correspondance entre les valeurs qui permettrait de considérer la moralité comme une sorte de beauté dans l'âme, et la beauté comme une sorte de moralité des choses.* Oh ! je sais bien que les artistes modernes à force de se sentir happés par la profondeur du bien et l'intolérance des moralistes (surtout) ont joué du défi ; mais l'attitude plus large du critique et sa position de jugement devraient lui permettre de rétablir la confiance — ce qu'il ne fait pas, le plus souvent.

(2) *Tant de mystère dans tant d'éclat,* MALLARMÉ ; propos concernant l'art de Gauguin.

elle ouvre l'accueil, puisque le beau peut être partagé — sans s'écouler d'ailleurs, sans se répandre, d'homme en homme, de main en main l'œuvre exprimant toujours le caractère unique de la conscience qui l'a conçue et voulue; elle se prend à l'universel puisque le progrès de la conscience esthétique (1) *s'échelonne du particulier aux sentiments généraux, jusqu'à l'investissement des états d'âme, engagés dans une situation concrète — devenue alors simple prétexte,* matière — *par une* forme *qui exprime le monde de la culture.*

Oh! je sais bien que l'art pour l'art — lorsqu'il cesse d'être l'expression de la plus vive résistance — peut proliférer par simple agitation verbale, devenir esthétisme, académisme et alexandrinisme, ou plus simplement le commerce, la planche à billet *qui cède à l'avidité et à la précipitation moderne, le producteur ne prenant pas le temps de travailler et le consommateur, pas le temps de jouir. Mais précisément toute l'œuvre critique de Cocteau prêche un redressement nécessaire, une technique qui ne soit pas un tour de main, mais l'axe d'une individualité courageuse* (2).

Secrète, serrée, tendue par une loi intérieure de développement, livrée aux enjeux et aux caprices du pari individuel, telle est donc la puissance de cette Difficulté d'être, (3) *et, plus tard, de ce* Journal d'un Inconnu *où Cocteau, pour la première fois, parle de lui à cœur ouvert :* Je me reproche d'avoir dit trop de choses à dire et pas assez de choses à ne pas dire... *Et ces choses à ne pas dire définissent une sorte de pauvreté luxueuse : les songes d'un homme qui n'a point de principes fixes sur la nature des choses et sur le train du monde, qui ne sait point ce qui est, mais sait très bien ce qui n'est pas et dont le travail est un rêve qui tisse ses fils sur cette lacune et cette ignorance. Ainsi on cannetille une toile qui pèsera tout juste à la fin son poids d'or et d'argent et ne sera rien d'autre que sa propre parure. Tapisserie incompréhensible, mais dont on retrouve l'obstination dans tous les artisanats de l'esprit, et jusque chez le physicien qui invente des atomes, puis les décompose en atomes plus petits, sans savoir de quoi il parle, ni si ce qu'il dit est vrai, mais s'intéresse seulement à cette grille minutieuse qui exalte son esprit et éventuellement projette une rigueur sur le monde.*

Le malheur, en ce genre d'artisanat, c'est que le monde traite volontiers ces travaux comme s'il était au-dessus. Il l'est peut-être d'ailleurs. La terre et ses brouillards sont moins confortables que la chambre des pensées, mais ce n'est pas là un motif sérieux pour déterminer ce qu'une œuvre doit être ou n'être pas.

Une machine spirituelle n'est d'un bon rendement que si elle ne s'occupe que de ce qui correspond en elle à un fait d'émotion et à une création. Au moment de son entrée à l'Académie française, Valéry disait à un journaliste : Le public s'occupe beaucoup de moi depuis quelque temps. Il reste à savoir si les effets seront favorables quant à ce que je puis encore produire.

(1) Cf. la remarquable démonstration d'Étienne Souriau dans *l'Abstraction sentimentale*. P. U. F., 1951.

(2) *La technique n'est que l'individualité.* Propos d'O. Wilde cité par Jean Cocteau, *la Difficulté d'être*, p. 205.

(3) *La Difficulté d'être*. Édit. du Rocher.

Tournés et retournés par leurs lecteurs, combattus et contredits par l'ensemble de leur œuvre dès qu'ils se dégagent des trop faciles simplifications, dénoncés par les moralistes s'ils ne se proposent pas des buts ultra-esthétiques, nos grands écrivains se sentent victimes. La tentation est forte alors de venir s'expliquer et de chercher à imposer par suggestion une image qu'ils veulent avoir d'eux-mêmes. Gide ainsi a répondu à l'agression de ses détracteurs par une justification stylisée et réconfortante où il se livrait totalement à l'orgueil de se montrer tel qu'il voulait être. Plus désarmé ou plus habile, Cocteau ne s'entremet point. L'humour, la finesse animent ses livres d'autocritique et il sait se promener au milieu de sa réputation sans trouver une affaire d'honneur : être un autre *(aux yeux du public)* pour recevoir les coups ! *Il se résigne à connaître fort mal ce qui pourrait l'intéresser le plus — sa réputation — et laisse tourner cette machine, mise en jeu par un esprit qui s'est retiré. C'est là, dira-t-on, un sang-froid qui n'est pas permis; et on s'étonnerait d'ailleurs si Cocteau n'avait pas entrepris de raconter son moi (ce qu'il peut être ou veut être) mais sa présence en acte, ou si l'on veut son* invisibilité (1). *Critique créatrice ou plutôt qui cherche elle-même à s'inspirer et rappelle le jeu du photographe quand, ayant braqué son appareil, il court dans le champ de vision pour se* prendre *lui-même dans son mouvement. Il arrive rarement alors qu'on se reconnaisse. Saisi à chaud, le moi se volatilise dans le moment où il forme son image.*

★

On voudrait étaler cette œuvre, en montrer l'étendue pour n'exiger d'elle que son produit : l'utilité tiendrait lieu alors de beauté.

Mais précisément cette œuvre n'est réelle que dans ses explosions et on n'aperçoit son sens qu'en suivant la trajectoire d'une aventure totale.

C'est tout le divorce entre un monde utilitaire — le nôtre — objectif, soucieux de propositions universelles, rebuté par l'irrégulier, le particulier, l'individuel et ses artistes qui, par réaction, et aussi parce que c'est leur vocation, tiennent leur particularité au-dessus du général, leur esprit au-dessus de leur pensée, leur recherche au-dessus de leur esprit et se perdent dans des confins prométhéens dont on ne saurait les ramener sans les éteindre.

★

On posera toujours pour Cocteau les mêmes questions que pour Barrès : « Comment ne pas se diminuer en s'occupant de tant de choses, comment diviser sa vie en deux parts : le siècle et l'œuvre à faire? »

En effet, depuis 1917, depuis la première de Parade, *au Châtelet, Cocteau est en représentation. En un temps où les écrits les plus vifs, les manifestes les plus provocants, sont accueillis dans le public, avec une passivité ahurie, son œuvre continue de peser son poids et il suffit qu'il mette la main au théâtre (cf.* Bacchus) *pour que le vieil arche paraisse s'agiter comme au plus beau temps du théâtre roman-*

(1) *Journal d'un Inconnu.*

tique. Ne traitant pas la poésie comme une entreprise exclusive, mais la saisissant dans le monde, dans la totalité du mécanisme spirituel d'une société, il n'a pas craint de la lancer vers la musique, le dessin, le cinéma, la mode et la radio. Si Paris se présente encore aux yeux de l'étranger comme une communauté artistique où musiciens, poètes, peintres, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, cinéastes, fraternisent, c'est à lui que nous le devons. Il est l'architecte de l'œuvre d'art totale, et non parce qu'il se mêle de légiférer massivement ou de créer une sorte de puissance artistique globale qui coiffe à la façon wagnérienne toutes ces entreprises particulières, mais parce qu'il investit les réalisations modernes les unes après les autres, s'ouvre à toutes les sollicitations, avec une efficacité constante et en payant de sa personne.

Mais précisément, c'est au bout d'une telle énumération qu'on pose à l'homme de lettres qui sent le monde de cette façon, notre question du commencement.

D'abord, il faut dire que si Cocteau s'est sans cesse mêlé au monde, c'est le monde des artistes et des écrivains, celui précisément où tous les gens qui le composent parlent la même langue (1), *celui où l'on travaille selon un parti pris de création et de beauté, où les formes sont précises et les œuvres impliquées par les seules opérations de notre esprit, en sorte que les instants et la succession de ces événements spirituels ne peuvent être séparés — sans cet ordre préétabli, aucun d'eux ne pourrait être pensé.*

De plus, il faut éviter le préjugé qui pourrait nous conduire à juger qu'une vie, en se mêlant à toutes les autres, ne garde rien pour elle-même, se consume tout entière en d'autres foyers. C'est affaire de force et d'équilibre. La caractéristique de la société littéraire française, quand elle tranchait encore sur toutes les autres par sa vitalité et son ampleur, tenait précisément à cette aptitude de nos écrivains à sentir et à penser la vie, sinon avant, au moins en même temps que la littérature, en sorte que la littérature soit la connaissance de la vie, son illustration ou son couronnement; rencontrer les inspirations en allant vers les hommes — ce qui est une façon encore de s'humilier *selon le mot de Pascal —, quitte à abdiquer un peu de ses chances de créateur uniquement abstrait et imaginaire, car qu'est-ce que la pensée, qu'est-ce que l'imagination quand qu'elles n'ont pas rencontré les chocs qui les durcissent? On n'aime pas en France — et on a peut-être raison — les artistes qui prennent leurs aises avec ce qu'ils produisent, font leur œuvre en fermant les yeux, nous obligent à nous incliner devant leur génie comme devant un miracle sans explication; on veut que l'artiste paie son droit de passage, qu'il remonte de proche en proche et de prochain en prochain, de ce qui le précède et le détermine, jusqu'à ce qu'il est essentiellement, et ce trajet à travers les détours du journalisme, de la critique, du métier ou de l'action réelle.*

Cocteau invisible, Cocteau inconnu, c'est la leçon secrète d'un artiste qui en solidarité étroite avec une époque fertile en miracles, s'est livré à cet élan sans s'anéantir. Il est là pour nous prouver

(1) Rilke, cité par Cocteau.

que dans l'opposition du moi et du non-moi, on ne gagne rien à poser le moi d'abord, pour jouir en égoïste de son triomphe personnel. Le non-moi, ce n'est pas nécessairement le tohu-bohu vital, le siècle, le désordre du monde, le passager et le multiple auquel l'artiste doit se refuser systématiquement s'il veut faire son œuvre, c'est une modification, une façon de vivre de l'être lui-même — façon d'être qu'il faut apprendre à surmonter par une longue cohabitation si l'on veut en épuiser la richesse pour trouver ensuite le chemin de la plus haute conscience. D'ailleurs, à la fin de cette carrière si heurtée en apparence, l'œuvre de Cocteau est aussi longue et certainement beaucoup plus variée que celle des écrivains occupés tout entiers à cultiver leur différence. Et sa potentialité de créateur est aussi forte, je crois, que s'il avait travaillé dans un genre principal et exclusif.

Sans doute, une vie qui parcourt dans le monde un itinéraire très ample, offre plus de prises qu'une autre, plus resserrée. Sa richesse sur le plan de l'opinion équivaut à une pauvreté : elle n'a pas pris le temps de longs atermoiements, des sages maturations qui seules nous préservent de l'esprit critique et des cruautés du dénigrement. Ainsi, on reproche souvent à Cocteau de s'être trop montré ici ou là, d'avoir bavardé à la légère, d'avoir vécu de l'air du temps. En fait, cette surabondance ne dissimule pas l'unité de l'être, elle la manifeste plutôt, et s'il arrive qu'elle la travestisse, c'est aux yeux de ceux qui ne prenant pas le temps de lire, rentrent dans cette œuvre par sa porte de sortie, sans pressentir la tension, la difficulté d'une création et d'un style qui nous disent assez le talent et l'obstination de celui qui les a mis au point.

★

Il est difficile d'écrire sur l'œuvre de Cocteau.

D'abord, parce qu'on n'a pas envie de lui couper la parole. Netteté du style qui n'emploie que les mots d'usage, jointe à un ton de révélation continue. Il apporte l'idée, la propose, la met en bonne lumière; tout est dit dans l'instant, suggéré, sans que nous ayons le temps de hâter le propos, l'envie de résister librement à ce qu'il nous suggère ou le dessein d'ajouter quoi que ce soit. Ce bonheur d'expression amène le lecteur à une sorte de repos, apparence de sécurité et d'ordre, à côté de quoi toute réplique éveille la crainte d'une formation douteuse.

Ensuite : une œuvre où rien n'est dit d'avance — œuvre ouverte (1) — *qui s'échelonne entre le vrai et l'hypothèse, le certain et l'impossible, le positif et l'infini par une succession de lentilles à échelons introduisant des possibilités d'effet à distance.*

Chaque point est le centre d'un lieu immense. Et cet univers va ensemble sans qu'on puisse faire autre chose que l'orienter à travers un faisceau d'impossibles.

On pourrait exprimer la même chose, mais appliqué différemment,

(1) *Journal d'un Inconnu*, p. 211. Ne pas fermer le cercle, le laisser entrouvert. Descartes ferme le cercle. Pascal le laisse entrouvert. C'est la victoire de Rousseau sur les encyclopédistes, qui ferment le cercle, d'avoir laissé le sien entrouvert.

en disant que cette œuvre tressaille. Spontanéité sans précaution ni prévision. Elle est l'image de la liberté de l'homme dans sa perspective du plus lointain. Mais le plus lointain c'est une faiblesse qui trouve sa force. On ne définit pas un mouvement d'âme. On répliquera que cet effort s'exprime par une œuvre, et qu'une œuvre, cela saute aux yeux. Mais précisément, cela ne fait que sauter. Forte dans son apparence l'œuvre devient puérile si on la replace dans l'expérience de l'ouvrier.

Pourquoi a-t-il créé? Pour sortir d'un monde où lui pesait l'opacité du savoir et l'impuissance de l'action. Qu'a-t-il fait? Tout son possible, mais puisqu'il s'est placé devant le vide, l'œuvre telle qu'elle est n'exprime que l'inachèvement d'une action démesurée. Qu'espère-t-il? Rien, puisque au terme de l'opération, il ne reste plus qu'une création insensible, dure autour de laquelle tournent peut-être des yeux admiratifs, mais vides, car ils attendent sans fin la reprise du même grand jeu.

★

Génie essentiellement plastique, tous les grands motifs, toutes les légendes provenant de la plus ancienne histoire semblent juxtaposés dans l'esprit de Jean Cocteau, à côté des esquisses du rêve, des ébauches de l'avenir ou des ustensiles les plus sommaires sanctifiés par la poésie. On comprend alors l'importance qu'il donne au style. Le style travaille comme la peinture travaille de telle sorte que les objets représentés soient non pas reproduits dans leur étendue totale — ce qui condamnerait à rester en arrière de ce qu'on voit — mais sous le foyer dur et pur de la création qui transforme le monde en une apparence. Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité. *Le mensonge, c'est le parti pris du génie créateur. Un poète est là qui manifeste son esprit par une attention, un choix, une création, mais à la fin une vérité s'impose. Le choix est passé dans le style, c'est-à-dire dans la main dont la fonction est de donner.*

Troisième temps : quel est l'effet sur le spectateur? il aura l'impression du déjà vu, il croira constater une chose qui existait avant qu'elle soit reproduite. Mais si on regarde de plus près, on ne voit, comme pour les formes de la peinture, que de la lumière et des ombres.

Solitude, invisibilité, *ces mots reviennent souvent chez Cocteau, comme si son œuvre retournait toujours à sa destination essentielle de n'être là que pour l'œil qui en dispose la clarté, là où il n'est qu'à lui seul et à lui seul se confie.*

★

Cocteau a souvent signalé que les contraintes de la société, du goût, du disert *empêchent l'écrivain contemporain de se mêler de ce qui le regarde : la fatalité, le tragique, la mort.* Sens religieux de l'art, sens de la mort. Le sens de la mort est perdu (1). *Pour trouver des issues, il faut alors dissimuler, travestir :* J'ai masqué

(1) *Essai de critique indirecte*, pp. 178-179.

le drame du Potomak sous mille farces (1). Notre rôle sera dorénavant de cacher la poésie sous l'objet (2). *Il est bien certain qu'au temps du drapeau noir, agité par les pessimistes professionnels, celui qui prend le tragique à cœur n'a pas envie de couler avec les larmoyants. Le vrai tragique s'abstient, là où tout le monde* doit *pleurer, précisément parce qu'il se sait intérieur et secret :* Amère, sombre et sonore citerne, *chantait Valéry. Après quoi, on peut faire apparaître ce qu'on veut : la farce ou la* pudeur, *qui elle aussi sort du puits, si nue qu'elle n'ose pas dire son nom, et si légère que les lecteurs graves ne se douteront pas qu'ils frôlent les profondeurs, croiront qu'ils ont devant les yeux quelque absurdité inoffensive laissant l'homme à sa frivolité...*

★

Seules des analogies avec la peinture rendraient l'œuvre de Cocteau plus visible. Comme Corrège accumulant les ombres les plus profondes, il sait les rendre transparentes et les élever par gradations jusqu'à la lumière la plus éclatante. La mort évoque le fond clair du sommeil. La nuit promène des torches. L'insulte fait lever le blanc temple des muses. La tombe jacasse comme les merles du cimetière.

L'antithèse massivement manichéenne de Hugo est devenue une rencontre de formes qui se ferment en s'opposant.

Poésie de transition dans le modelé des formes.

Maîtrise de cet art où le grand travail n'apparaît pas. C'est que chaque forme évoquée garde toute sa force pour en propulser une autre. Tout agit du dedans, comme la foudre travaille à l'intérieur des nuages.

Si on la lit trop vite, cette œuvre paraît confuse, bigarrée, changeante et fantaisiste. Elle s'exténue en prodiguant son bien. On peut croire qu'elle file, arrachée à elle-même. En fait, elle s'use par un côté pour s'accroître par l'autre. Ne pas prendre la vitalité et l'animation de l'exécution qu'exprime l'acte de création pour une perspective changeante. Les perspectives tuent. *(Essai de critique indirecte.)*

★

Léonard énumère les avantages du peintre sur ceux du poète. Il ignore qu'il est un poète et que la poésie ne se limite pas au métier des vers... Cette sorte de peinture qui nous concerne parce qu'elle est peinte par des poètes (3).

Constamment chez Cocteau on retrouve cette idée d'une communauté des arts. Mais alors que ces identifications aboutissent ordinairement à un panthéisme diffus (Wagner, les symbolistes), Cocteau serre, ajuste la rigueur créatrice et conserve inviolable l'indépendance de l'individualité.

(1) *Le Secret professionnel*, p. 226.
(2) *Le Rappel à l'ordre*, p. 268. Édit. Stock.
(3) *Essai de critique indirecte*, pp. 100-101. Édit. B. Grasset.

Le poète spiritualise les corps et incarne son âme. Comme un roseau à claire-voie, il reçoit tous les secrets du monde, mais les cloisonne en une ligne, un souffle, un chant. La multitude résumée en l'un en toi. *(Eckhart.)*

On ne peut reconnaître l'art qu'à ce seul signe : il voit tout dans le particulier. Et en même temps, chaque partie, chaque moment doit être pris dans cet amour que donne la force du cœur.

La matière de la création prend diverses formes, mais sa racine est unique car elle aussi considère toutes choses comme si elles étaient en train d'être accomplies.

Le poète est celui qui pense à ce qu'il fait, un point c'est tout. Il s'accroche à tout ce qu'il peut y avoir de présence dans ce moment exigu; il le rassemble, le rétrécit. Les démiurges malfaisants de la création poétique sont l'espace et le temps : l'espace qui nous soumet à des points de vue généraux et à une diversité impersonnelle, le temps qui nous endort en nous faisant imaginer derrière ou devant, comme si les choses s'éloignaient ou s'approchaient de nous sans que nous nous en mêlions. Sans doute le grand train du monde circule sur le temps et le poète est embarqué comme un autre, mais il se dit que demain viendra qu'il le veuille ou non qu'il ne servirait à rien de prévoir ces lieux inaccessibles. Délaissant les confins où l'on s'ennuie en espoir, *le poète se met au centre. C'est là que frappe le génie; ce qu'on a appelé la* magie *de Balzac,* l'ardeur *vitale de Baudelaire, l'imprévision stimulante de Rimbaud et Cocteau :* la libre et absurde magnificence du songe.

Si je cherche à conclure, il faut se résigner aux énigmes. C'est que la conscience créatrice se lève au point où la critique cesse d'agir. Chacun touche son but, mais pas sur le même poteau.

Cocteau nous met en garde contre la popularité, et il n'a rien fait pour se soustraire au monde. Son attitude exprime le besoin de vivre et de n'écrire que pour des amis qui soient sur la même longueur d'ondes *et il est le contraire d'un écrivain de cénacle. Son style n'appartient qu'à lui et il projette ce qu'il écrit comme pour propulser hors de lui la variété de ses aspects et de ses intérêts. Il semble avoir vécu de l'air du temps et ce qu'il sait bien il l'a appris tout seul, au point qu'on ne peut rien lui soutirer — comme à Colette — sinon une leçon d'initiative spirituelle. On le croit remuant et l'œuvre est édifiée sur du silence et de la nuit. Auteur à succès, il a senti toutes les résistances et jusqu'aux résistances de l'incompréhension. Homme simple, conciliant, il porte vivace en lui l'idée du poète mage, de l'inspiré. Il a l'air de se répandre et en fait, il concentre tout un ensemble des pouvoirs spirituels de notre temps. Enfin personne n'est plus que lui persuadé de la primauté de l'œuvre, personne pourtant n'a décrit avec plus de minutie les tâtonnements, les scrupules et les masques de la création. Mais peut-être, en ce jeu de balance, isolons-nous ce qu'il a voulu unir.*

On écrit onze pages sur un homme et on aboutit au Neti, Neti *des Brahmanes.*

PIERRE SIPRIOT.

Situation de Cocteau

Qu'en une création de l'esprit, à la fois énigme et réalité, se résume le but libérateur et exemplaire de la poésie, c'est ce que les meilleurs d'une génération dans notre siècle ont affirmé et redécouvert, après Blake ou Nerval, avant ceux qui se préparent. Si Jean Cocteau offre la création littéraire comme un puzzle d'idées non reçues, comme un mécanisme à la fois logique et déconcertant qui est l'image de ces mystères et de ces monstres que la raison néglige et que la poésie recueille pour les dresser sans les apprivoiser, c'est que Cocteau est né à l'art littéraire dans ces premières années brillantes de l'entre-deux guerres dont la richesse et la liberté — que l'on a nommée aussi gratuité — cachent la rigueur.

C'est bien le temps où l'esprit, qui avait étouffé sous le *manteau des mœurs*, comme disait Gide, et qu'avaient rendu pédant, à la charnière des deux siècles, les consciencieuses discussions sur la raison et la Foi, sur Bergson et la sociologie, sur la jeunesse nationaliste et la jeunesse socialiste, l'esprit peut échapper aux arguments ressassés et dire qu'en somme on a tort de *poser* les questions, il faut les *inventer*. Les questions que l'on pose ne sont que la mise en formules d'une impuissance, les questions que l'on invente sont un élargissement du *problème*.

Après 1918, une certaine littérature eut sa chance : celle qui ne prend ni au sérieux, ni comme aliment, ni même comme alibi, ces discussions de *Café du Commerce* que constituent la sociologie, la psychologie, l'épistémologie et la politique du moment, et que malheureusement le public, qui veut *se documenter*, réclame périodiquement comme substrat de la littérature. L'art littéraire, le vrai, non celui qui commente ou transpose les sottises quotidiennes, mais celui qui offre le visage d'un miracle ou d'un monstre, et qui enseignera, peu à peu dans un éclair, que la vie, que l'on croyait si familière, a ce même visage, cet art littéraire pouvait renaître, même si beaucoup ne l'utilisaient qu'à des fins de diversion, de curiosité ou d'alibi. Bref, après la faillite des doctes et des spécialistes, c'est-à-dire après la guerre, toute une jeunesse aspirait à inventer des problèmes plutôt qu'à les résoudre (la littérature n'a d'ailleurs jamais résolu le moindre problème, elle apprend seulement comment il faut traiter ces parasites de l'homme).

Ainsi naquit la période brillante, aidée par la prospérité économique, par le relâchement chez le public du besoin de faux sérieux. Ce fut en apparence une période de frivolité, dans un monde neuf : époque d'ardeurs et de fièvres, de cas de conscience qui n'en sont pas, de lyrismes nouveaux où se cache le vieux pittoresque, d'audaces présumées immorales et des cheveux coupés à la garçonne, telle qu'a voulu la dépeindre Maurice Sachs. En l'abordant par le côté superficiel de ses complaisances apparentes, on se laissera séduire par la griserie des latitudes, des longitudes

et des borgnes boîtes de nuit que parcourent Cendrars et Morand, par les cris de jeunesse de Montherlant, par le charme exaspérant d'adolescent de Radiguet, par l'extravagance des surréalistes, qui, encore mêlés au dadaïsme, donnent des conférences dans un bain de pieds en poussant des cris inarticulés, par le cosmopolitisme de Valery Larbaud, par le roman en dentelles de Giraudoux, par les cabrioles d'un Cocteau acrobate...

Mais il se trouve, en réalité, que les surréalistes élaborent une technique dure, brutale et méthodique de découverte des mondes enfouis par la sottise humaine ; que Giraudoux ne fait pas de la broderie pailletée de jeux intellectuels, comme le dit alors la critique, mais adapte à la sensibilité française cette vision et cette responsabilité cosmiques qui constituent le romantisme allemand ; que Cocteau ne construit pas ses textes comme des prodiges d'ingéniosité pour le plaisir de faire une gambade devant le public, mais pour lui apprendre ce qu'est une énigme véritable au cas — très fréquent — où celles qu'offre la vie ne le lui auraient pas appris. Il se trouve donc que cette époque, qui, à peine née, fut interprétée par les contemporains eux-mêmes comme une époque de gaminerie — gaminerie *artistique*, bien sûr, — ne fut telle que pour les médiocres et non pour ceux qui abordèrent avec rigueur ces temps de facilité. C'est bien ce qui permet de situer ces temps de facilité. C'est bien ce qui permet de situer et de définir Cocteau. C'est dans ce frémissement de vie parisienne — cosmopolite, où le public croyait que c'était pour l'amuser que dansaient ou composaient Diaghilew, Nijinski, Milhaud, que s'asseyait Gertrude Stein à la *Coupole*, que peignait Picasso, qu'était mort Apollinaire, c'est dans cette licence totale donnée aux supercheries de l'art, que ceux qui naquirent avec cette époque et ne sont pas morts avec elle, trouvèrent l'aliment de leur vie et le point de départ de leur œuvre : *un art qui ne tire sa rigueur que de lui-même.*

★

Certes, cette époque où l'art ne se donnait que sa propre liberté et sa propre exigence est recouverte pour nous par une autre, celle qui commence avec *Sous le soleil de Satan* et *les Conquérants* et s'achève peut-être avec Anouilh, Camus et Sartre, celle où le sentiment tragique de la vie s'exprime au double contact d'une réalité concrète faite d'aventure et de l'expérience des fins dernières de l'homme dans tout acte humain. De la crise économique à la Libération, a prévalu une littérature où le souci moral et métaphysique exaspérait et affinait une réalité crue qui, sans être un réalisme, naissait de l'existence et non de l'art. Il y avait là une exigence morale et spirituelle qui n'est point la même que cette exigence de l'esprit par laquelle Valéry, Cocteau ou les surréalistes dominaient leur époque de facilité : entre la première et la deuxième moitié de l'entre-deux guerres, il y avait eu une conversion sinon à l'actualité (cette idée fait sourire si l'on songe à Bernanos et Malraux et non aux épigones), du moins à une sorte de moralisme qui se nourrissait de données tirées de l'existence et non de l'esprit.

La présence de cette littérature d'exigence concrète et spirituelle, celle de Mauriac, de Green, de Malraux, de Bernanos, d'Anouilh, peut nous masquer l'exigence de l'époque où naquirent un Cocteau ou un Valéry et où fut découvert un André Gide (1). Parce qu'après 1930 une rigueur morale et existentielle s'est substituée dans la sensibilité littéraire — pour deux décades — à la rigueur de l'esprit, on a défini la première moitié de l'entre-deux guerres comme une époque d'*esthétisme* et de *gratuité* : c'est ainsi que Sartre, tout en reconnaissant que les années 20 avaient affirmé la *liberté*, a accusé cette liberté d'être *gratuite* et *sans emploi*. Cette réaction contre sa jeunesse lui a permis de découvrir pour son compte la notion de *responsabilité* et d'en féconder son œuvre personnelle. Tant mieux. Mais cette attitude, et toute la masse de la littérature tragique, ne doivent point masquer ce fait que l'époque 1920 ne *jouait* pas et que seuls y vivaient dans la *gratuité* les nombreux *disciples de* Gide ou de Cocteau qui prirent leurs œuvres d'exigence comme une excuse à la paresse d'esprit. Cocteau lui-même sait bien dénoncer chez ses contemporains *une génération qui confondait la poésie et l'ivresse de ne rien faire* (2).

Ce n'est point son cas, et il s'applique souvent à relever cette erreur qui fait confondre le poète avec un amuseur qui joue à prendre le contre-pied de la logique routinière. Dès l'origine, Cocteau se défiait de cette supercherie dont il faut avouer qu'elle était fréquente dans l'époque où il naquit : *Méfiez-vous de M. Prudhomme qui marche sur les mains*, écrivait-il en 1918 dans *le Coq et l'Arlequin*, pressentant sans doute qu'on allait le confondre avec cette caricature de lui-même.

Son art — pas plus que celui de ses contemporains — n'est ni un *esthétisme* ni un *art pour l'art*. Il est une protestation de l'esprit contre la sottise, un effort pour sortir du cercle vicieux des logiques routinières, condamnant également la littérature raisonneuse et la littérature fantaisiste qui la singe à l'envers.

★

Nous avons dit qu'une création de l'esprit pouvait être plus vraie que les traités de psychologie, d'économie et de politique. Il semble y avoir paradoxe, puisque le monde imaginaire d'un Cocteau ne repose sur rien que sur lui-même, tandis que d'autres œuvres tiennent compte des *données de la réalité* telles que les conçoit un esprit positif. Mais ces *données de la réalité*, que sont-elles, sinon les formules têtues, le ressassement des faits, le ver-

(1) Nous spécifions que nous ne cherchons pas à *dater* ou à *vieillir* les écrivains. Ceux que nous nommons ici sont assez grands pour que leur valeur se situe au-dessus des circonstances de leur *naissance* littéraire et de leur formation. Cocteau ne *date* pas de l'esthétisme des années 20, et n'est pas *dépassé* par tel écrivain *existentialiste*.

Nous tenons simplement compte des *modes* et des atmosphères, dont la rapide succession pourrait produire cette illusion de *dates* et de modes que nous mentionnons précisément pour la dissiper.

(2) *Les Parents terribles*.

biage raisonneur de cet *esprit positif*, c'est-à-dire de l'homme qui vous saisit par le revers du veston pour dire : *Écoutez-moi bien. La véritable hypothèque qui pèse sur l'économie et la politique françaises, c'est...* De ce personnage, Cocteau est exactement l'antidote. Car pour lui, comme pour Valéry, pour Gide, pour les surréalistes, *l'art est la découverte* — et au besoin l'exploitation— *d'un mécanisme non-routinier de la réalité ou de l'esprit.* Abordée sous cet angle nouveau, la réalité devient *poétique;* la *poésie* elle-même, qui n'existe pas autrement, naît de ce choc. Donc *l'incongru* est à la source de la poésie, chez Cocteau comme chez son cousin d'Espagne, Ramon Gomez de La Serna. Mais l'incongru isolé, découvert par hasard par une nature basse, meurt dès qu'il est né : c'est la pitrerie soudaine d'un coq de village, immédiatement noyée sous les gros rires, et qui, à cause d'eux, s'arrête là, immédiatement figée dans sa propre vanité. Le poète n'a point tant à inventer l'incongru — il le trouvera sans cesse au bord du chemin, comme tout le monde, — qu'à ne pas écouter les premiers rires, et à *commencer alors le travail patient, spécialisé, qui le fait accoucher d'une vérité inconnue.* Il est semblable au biologiste qui recueille un monstre, et tous les héros de Cocteau sont ces monstres, scientifiquement cultivés. L'incongru est dans les *Enfants terribles* ce frère et cette sœur orphelins qui vivent claustrés, enfermés, asphyxiés, dans une chambre commune où se condensent leurs disputes, leurs haines et leurs jeux.

De son époque de libertés et de scandale littéraire, Cocteau a retenu cette jeunesse compliquée, ardente et non-routinière qui peuple toutes ses œuvres d'adolescents exaspérés. D*e Thomas l'Imposteur* et *le Grand écart* à *la Machine à écrire*, en passant par *les Monstres sacrés*, court le mythe de l'adolescent fabulateur dont l'intervention vient fausser le monde des adultes. Car ce personnage irritant et vif est le seul qui puisse créer une tension, et Paul et Élisabeth des *Enfants terribles* s'exaltent à *alimenter à pleines mains cette température d'orage sans laquelle ni l'un ni l'autre n'eussent pu vivre.* Tous les personnages de Cocteau marquent une certaine complaisance envers ces *enfants terribles*, envers *le style passionnel du frère et de la sœur, leur vocabulaire de collégiens, leur tension jamais relâchée.* Ce jeu des adolescents met en question les problèmes des adultes, et cependant plonge encore dans *cette réalité de l'enfance, réalité grave, héroïque, mystérieuse, que d'humbles détails alimentent et dont l'interrogatoire des grandes personnes dérange brutalement la féerie (les Enfants terribles).* Car la fausse assurance dont se revêtent ceux qui prétendent avoir mûri n'existe pas pour Cocteau : *J'aime ces enfants parce qu'ils sont maladroits, gaffeurs, insupportables (...). Ta routine est un vernis sous lequel tu es resté enfant comme eux*, dit Fred à Didier dans *la Machine à écrire.*

Dans ce climat d'innocence, en l'absence de données pédantes, c'est de son propre fonctionnement que l'esprit tire la vérité qu'il imposera à des figures concrètes, mots, images, personnages. Il se fait alors le *mime de la réalité*, sans perdre son autonomie : asservissant leur esprit à l'objet qu'ils visent, le poète ou le peintre ne

cherchent pas à le *reproduire* ni surtout à le commenter ou à l'embellir, ils donnent seulement à leur langage propre, face à l'objet, une logique homothétique de celle de l'objet : *Lorsque (Picasso) regarde un groupe d'objets, les digère et les transporte peu à peu dans un monde qui lui est propre, où il gouverne, jamais il ne brode. Jamais il ne perdra de vue leur force objective. Ainsi, supprime-t-il l'identification et conserve-t-il à ces objets leur ressemblance, distribuée selon d'autres chiffres, mais formant le même total. Il substitue le trompe-l'esprit au trompe-l'œil. Son tableau est un tableau. Il vit seul. Il ne renseigne sur rien d'autre. Tel doit être le poème (le Secret professionnel)*. Ainsi seront construites toutes les œuvres de Cocteau : chacune d'elles est une figure géométrique propre à Cocteau, élaborée par lui sous l'empire de la fascination qu'exercent un objet ou un thème. La création implique un somnambulisme : la naissance d'un système de verbe et d'action chez le poète, tandis que celui-ci garde les yeux ouverts, sans voir, sur le modèle : *A dix-sept ans, chargé d'électricité, je veux dire de poésie informe, incapable de fabriquer un appareil de transmission, dérouté par des éloges suspects et de mauvais livres, je me retournais sur place comme un malade qui essaie de s'endormir* (...). *Peu à peu, je tombai dans un sommeil somnambule. Il devint mon état normal et je le dormirai, sans doute, jusqu'au bout* (1).

Sous la forme d'un poème ou d'un drame, Cocteau offre un mécanisme nu, brut, cruel, parfaitement imaginaire, dont l'effet doit être de déshabituer l'esprit des conventions et des étroitesses qui l'empêchent de voir la réalité. La contemplation, pendant quelques heures, d'une belle bête fauve, peut nous révéler que, sans nous en rendre compte, nous sommes devenus des bureaucrates : l'impression que nous procure ce fauve nous secoue, et nous fait comprendre que nous ne voyons les choses qu'à travers des routines ; nous ne résoudrons jamais de grands problèmes — comme celui de la Sarre ou celui de notre vie — parce que nous les avons académisés. C'est ce que nous révèle une belle bête qui ne se laisse pas académiser. Construits par l'esprit, les poèmes ou les drames de Cocteau sont ces fauves. Chacun de nous connaît un bon bureaucrate qui juge *parfaitement idiotes* les pièces de Cocteau. Mais la question sarroise, la vie, ou un tigre, sont aussi en ce sens *parfaitement idiots* et c'est bien pourquoi notre bureaucrate n'a pas conquis la Sarre et ne vit pas avec un tigre. Le mérite de l'œuvre de Cocteau est d'être aussi *idiote* que ce qui embarrasse un bureaucrate ; c'est pourquoi on peut la tenir pour éducative.

Dès l'origine, la poésie de Cocteau se veut donc *exemplaire* et non documentaire ou prêcheuse. Si elle est *gratuite*, elle veut montrer toute la gratuite cruauté de l'esprit, *comme initiation à la cruauté* — également gratuite, on l'accordera — *de la vie:* Elle se résume dans *des cris où le chant ne se forme pas encore, où l'artifice et le pieux mensonge ne tiennent aucune place* (1).

(1) Préface de *le Coq et l'Arlequin*, 1918.
(2) *Maalesh.*

★

L'œuvre de l'esprit obéit alors à une logique de *fauve*, puisqu'elle doit être ce tigre ésotérique de Blake dont la fascination nous endort à la vie commune et nous éveille à la vigilance. Logique inhabituelle qui repose sur d'autres lois que celle qui nous fait si mal conduire notre vie, et reste parente de celle des surréalistes, qui fait écrire à André Breton : *J'ai toujours soutenu qu'un certain nombre d'œuvres poétiques et autres valent essentiellement par le pouvoir qu'elles ont d'en appeler à une faculté* autre *que l'intelligence* (1). De même, dans *les Enfants terribles* : *C'était bien un chef-d'œuvre que créaient ces enfants, un chef-d'œuvre qu'ils* étaient, *où l'intelligence ne tenait aucune place et qui tirait sa merveille d'être sans orgueil et sans but.*

Logique de fauve et de monstre sacré, parce que Cocteau est en fin de compte formé par le *fauvisme* — ou le *cubisme.* Mais à quoi bon distinguer entre les *écoles*, car Cocteau est peut-être *le seul dans son temps qui ait compris que peinture et musique étaient en avance sur la littérature*, parce qu'elles avaient découvert, avant cette dernière, que l'art n'a point à discuter ni à copier la réalité, mais à lui opposer un contraste aussi violent et aussi dur qu'elle-même. C'est pourquoi, plus qu'avec des écrivains, Cocteau vit avec des peintres et des musiciens, Picasso, Satie, Auric, Honegger. Il semble qu'il soit obsédé par Apollinaire, tant le thème du *poète assassiné* le poursuivra, depuis *le Sang du poète* jusqu'à *Orphée*, et peut-être jusque dans cette étoile symbolique qu'Apollinaire voyait à son front, et qui en effet le tua. Ne retrouve-t-on point parfois dans le rythme de Cocteau la complainte d'Apollinaire, plus nerveuse et moins sentimentale, cette façon de jouer de l'octosyllabe ironiquement comme d'un accordéon, qui fait le charme du *Mal aimé?*

Reviens mon chéri, mon bel ange!
Aie pitié de ma douleur!
Mais l'enfant reste sourd et mange
La bonne soupe des voleurs.

Car après tout, Cocteau est avec Apollinaire le seul exemple de *littérateur* dont les premières amitiés soient chez les peintres et les musiciens, apprenant d'eux qu'une logique non-routinière n'est point fantaisie gratuite, mais labeur ardu.

On voit donc où il se situe, par rapport au mythe du *Poète-voyant :* comme Apollinaire, épris de l'absolu de l'esprit, sachant pourtant que celui-ci, si sauvage soit-il, ne va pas sans technique — et sans une technique qui n'est pas celle, verbale, de Mallarmé ou de Valéry. On pourrait voir en lui, plus cérébral, le successeur du poète au front étoilé. Et Cocteau naît d'ailleurs quand Apollinaire meurt ; c'est presque le même milieu d'*artistes* qui l'adopte. Si Cocteau n'était moins chantant et plus mécanique (sans signification péjorative), nombre de textes d'Apollinaire le défini-

(1) André Breton, *la Clé des champs*, p. 186.

raient : *Le domaine le plus riche, le moins connu, celui dont l'étendue est infinie, étant l'imagination, il n'est pas étonnant que l'on ait réservé plus particulièrement le nom de poète à ceux qui cherchent les joies nouvelles qui jalonnent les énormes espaces imaginatifs* (1). Apollinaire annonçait ce travail de l'esprit sur lui-même, qui veut accoucher de ses monstres :

Profondeurs de la conscience
On vous explorera demain
Et qui sait quels êtres vivants
Seront tirés de ces abîmes
Avec des univers entiers (2).

Comme Apollinaire et les surréalistes, à mi-chemin entre eux, Cocteau ruse avec le hasard :

Accidents du mystère et fautes de calculs
Célestes, j'ai profité d'eux, je l'avoue.
Toute ma poésie est là. Je décalque
L'invisible (invisible à vous) (3).

Quelque parenté avec Valéry aussi s'affirme, fondée sur la volonté de faire de l'œuvre un exercice pur de l'esprit : *Tout ouvrage de l'esprit*, dit Valéry, *n'est qu'une excitation par quoi il se délivre à sa manière de ses excès d'orgueil, de désespoir, de convoitise ou d'envie* (4), et Valéry veut aussi *isoler définitivement la poésie de toute autre essence qu'elle-même* (5). Entre Valéry et Cocteau, la logique de la création est sensiblement la même : non seulement elle refuse le bon sens plat et inefficace dans les deux domaines de la vie et de l'esprit, mais elle s'attache à construire soigneusement son mécanisme, dont elle fait (à la différence des surréalistes) une construction et un *travail* : *Toute œuvre,* écrit Cocteau, *qui n'est pas la sueur d'une morale, toute œuvre qui ne résulte pas d'un exercice de l'âme exigeant une volonté plus forte que n'importe quel effort physique, toute œuvre trop visible* (...), *toute œuvre trop vite convaincante, sera une œuvre décorative et fantaisiste* (6). On trouvait chez Valéry la même idée, que la clarté et la vérité ne s'obtiennent que par le refus de convaincre : *Obscur se fait nécessairement celui qui ressent très profondément les choses et qui se sent en union intime avec les choses mêmes. Car la clarté cesse à quelques coudées de la surface* (7). Mais Valéry, découvert trop tard, et méchant pour les sots, jouera la mauvaise farce d'un style académique qui le rend en effet indéchiffrable — à la seconde puissance.

Entre Apollinaire et Valéry, moins sentimental que le premier, moins formel que le second, Cocteau affirme la *valeur exemplaire*

(1) APOLLINAIRE, *l'Esprit nouveau.*
(2) APOLLINAIRE, *les Collines.*
(3) *Opéra.*
(4) VALÉRY, *Mon Faust*, p. 223.
(5) VALÉRY, avant-propos à *Connaissance de la déesse*, de L. FABRE.
(6) *Journal d'un inconnu.*
(7) VALÉRY, *Mauvaises pensées*, p. 15.

et le rôle symbolique des œuvres de l'esprit. En un sens, et tout en étant *moderne* non seulement au temps de sa naissance littéraire mais dans notre temps aussi, sans conserver comme Valéry les tics de langage d'une époque, il est de ceux qui ont *accouché* l'immense force que contenait à son insu le vieux *symbolisme.* Car il y avait dans le symbolisme, bien que presque personne ne le sentît alors, cette idée fulgurante que la vérité n'est pas un examen raisonné de la réalité, mais une pure construction de l'esprit qui se dresse en elle et contre elle. L'idée d'ailleurs venait de loin, de tout l'ésotérisme diffus que portait malgré lui le XIX^e^ siècle, comme héritage de l'illuminisme... Le microcosme, c'est-à-dire l'esprit, doit chercher en lui-même ses lois propres : elles sont, par analogie, celles du macrocosme, de l'Univers, de la réalité. La poésie *moderne* est, consciemment ou non, dominée par ce principe, qui frappa Nerval, Rimbaud ou Apollinaire, que les surréalistes surent utiliser.

Cocteau le développe dans son sens propre, en insistant non point sur l'hallucination de l'esprit, mais sur sa patience et sa rigueur à se faire mécanisme parfait dans la création d'une machine dramatique ou poétique qui sera l'œuvre commune du monde et de l'esprit, c'est-à-dire la vérité.

Ainsi, mettant à profit le moment de liberté poétique de notre siècle où le hasard plaça sa naissance littéraire, il s'est engagé dans *cette perpétuelle recherche du vrai qui passe pour folle puisque tout le monde se contente d'une vague folie et traite de fous ceux qui s'approchent du vrai* (1). Il n'y est pas entré en visionnaire égaré, mais en ingénieur inspiré, mettant l'accent, dans cette correspondance de l'esprit et de la réalité, sur le côté mécanique, fatal, calculé, de la création. Et c'est pourquoi, parmi les poètes qui font découvrir le monde extérieur par le moyen du monde intérieur, il ne se place pas parmi ceux dont l'œuvre apporte une révélation apocalyptique, comme Rimbaud, mais parmi ceux qui, voulant cristalliser le mystère, agissent par énigmes exemplaires, comme le Sphinx, et livrent une œuvre dont le déchiffrement est l'apprentissage de la double et unique exigence de l'esprit et du monde. Car la contemplation et la jouissance d'un secret créé par l'esprit et parlant au nom du monde est pour Cocteau — comme dans un autre domaine pour le chrétien le Mystère, — la seule nourriture qui donne à l'homme la vérité et l'espoir : *Mon Dieu, acceptez-nous dans le royaume de vos énigmes* (2).

R.-M. ALBÉRÈS.

(1) *Maalesh.*
(2) *L'Aigle à deux têtes, Théâtre II*, p. 377.

L'œuvre et le possible

Joseph Kessel écrivait, il y a quelques années : *Personne n'a autant de richesses intérieures que Jean Cocteau, personne ne possède au même degré que lui le don de la transformation spontanée, du renouvellement magique, de l'éternelle plasticité.*

Une compréhension quasi universelle, un feu d'enthousiasme intact, inaltérable, la plénitude sans cesse éveillée, sans cesse vibrante de la sensation et de l'expression, voilà les éléments qui, parmi tant d'autres, composent à Jean Cocteau ces figures, ces personnages évidents et secrets dont il se sert pour vivre son existence déchirée, sourde, éclatante et précieuse. Et l'on ne peut déceler son être véritable que par le jeu de quelques-unes de ces apparitions où il se disperse, d'où il renaît perpétuellement, dans son intégrité, dans son sortilège.

De fait, peinture, architecture, sculpture, rien ne lui est étranger. C'est ainsi que *Le Coq et l'Arlequin* est, à notre avis, un bréviaire de goût musical. Le style en est sobre, ferme, prompt. Un véritable comprimé de science et d'ironie. L'auteur fait mouche à chaque coup. Nous nous excusons de citer quelques aphorismes qui restent toujours aussi actuels :

L'art c'est la science faite chair.

Lorsqu'une œuvre semble en avance sur son époque, c'est simplement que son époque est en retard sur elle.

Prenez garde à la peinture, disent certaines pancartes. J'ajoute : Prenez garde à la musique.

Un poète a toujours trop de mots dans son vocabulaire, un peintre trop de couleurs sur sa palette, un musicien trop de notes sur son clavier.

Si tu te rases la tête, ne garde pas une mèche pour le dimanche.

Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi.

Le public n'adopte hier que comme une arme pour frapper sur maintenant.

On nous demande trop de miracles, je m'estime déjà bien heureux si j'ai fait entendre un aveugle.

On ferme les yeux des morts avec douceur; c'est aussi avec douceur qu'il faut ouvrir les yeux des vivants.

La tradition se travestit d'époque en époque, mais le public connaît mal son regard et ne le retrouve jamais sans ses masques.

Le Coq et l'Arlequin nous arrachait aux marécages wagnériens et aux mirages debussystes, comme le *Potomak* nous avait sauvés des *Chants de Maldoror* et de la *Saison en Enfer*. Cocteau opposait la musique impressionniste de Claude Debussy, qui *transporte Claude Monet à la russe* (nulle image ne pouvait être plus exacte) à la musique droite, blanche, sans fioritures ni ouate, en un mot toute simple d'Érik Satie.

Jamais de sortilèges, de reprises, de caresses louches, de fièvres, de miasmes. Jamais Satie ne remue le marais. C'est la poésie de l'enfance rejointe par un maître technicien.

Jean Cocteau présente également dans ce mince volume si riche de substance six jeunes musiciens qui allaient bientôt former le fameux Groupe des Six et dont la plupart sont illustres aujourd'hui : Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre, prouvant ainsi une fois encore cette divination du beau, ce pouvoir de sourcier qui lui sont propres et nous contraignent à le suivre, tel Œdipe Antigone les yeux morts, sans espoir d'aucun regret...

Nous ne pouvons évidemment prétendre dans cette étude à analyser chacun des livres de Jean Cocteau. Nous voudrions pourtant dire que, dans *Carte Blanche* (1), il faisait les plus brillants débuts de chroniqueur. On y mettrait volontiers pour épigraphe cette phrase de Mallarmé dans *Divagations* : *Nul n'échappe décidément, au journalisme, ou voudrait-il, en produit pour soi et tel autre espérons, sans qu'on jette pardessus les têtes, certaines vérités, vers le jour.*

Ce Parisien de Paris qui décrit si joliment les dessous mousseux des ballerines du French-Cancan, qui peint Mistinguett en trois lignes : écrit, parlant de Blaise Cendrars : *Blaise Cendrars est de nous tous celui qui réalise le mieux un nouvel exotisme. Mélange de moteurs et de fétiches noirs. Il ne suit pas une mode, il se rencontre avec elle.* Et, plus loin : *Nous avons la Prose du Transsibérien, véritable* Train saoul *après le* Bateau ivre. Ou encore, ce qui pour les admirateurs de l'auteur de *Moravagine*, ceci qui est l'exactitude même : *Chaque ligne de Cendrars est un tatouage indélébile.*

C'est aujourd'hui dans *Carte Blanche* qu'on pourra lire ces lignes dans lesquelles Cocteau énonce une règle dont à l'heure même où nous écrivons il ne se départ point :

Un artiste entouré, fêté, devient veule. Il monnaye une richesse qu'il ne cherche plus à grossir. Il s'imite. Ses admirateurs l'adoptent sous une de ses formes. Malheur à lui s'il progresse et les oblige à se remettre en marche. Il avait déjà fallu le suivre trop loin. Un artiste doit être empêché, dans le sens racinien du mot, le néant inspire aux dieux un besoin de créer.

Ce sera la gloire de Cocteau que cette nécessité de lutte, de refus, de contre-courant, de semble-échec, que cette obligation à laquelle il s'est astreint de ne pas consentir à ce qu'autour de lui les choses s'épanouissent trop vite et se vident de leur moelle à force d'études et d'approbation. Loué et compris, lors de la parution du *Potomak*, il n'aurait jamais pu tenir quarante ans sur une pointe. Si paradoxale que puisse paraître une telle supposition, nous affirmons qu'André Gide et André Breton, chacun sur le terrain qui leur était propre, ont magnifiquement servi Jean Cocteau en prenant toute la place libre au soleil. Ils lui laissaient ainsi une marge d'ombre à une époque où tout se jouait sur la scène.

Nous voudrions aussi consacrer quelques lignes à cette minuscule plaquette, *La Noce massacrée*, mais dont la farce est une succulence, et qui relate deux visites à Maurice Barrès duquel Cocteau est, à notre

(1) Recueil d'articles parus dans le journal *Paris-Midi* en 1919-1920.

avis, l'héritier spirituel sous la Coupole. Attaché aux services de la Croix-Rouge (nous sommes en 1915), Cocteau venait s'adresser au journaliste de l'*Écho de Paris*, pour l'engager à faire cesser, par la voie de la presse, ce qu'on appelait alors le scandale de Reims. Ce scandale consistait en ceci que, s'inquiétant tout particulièrement de la destruction de la cathédrale et faisant réponse aux homélies du cardinal Luçon, le gouvernement ne songeait pas le moins du monde à procéder à l'évacuation des milliers de soldats blessés, épars à travers la cité.

Tout de suite, il situe l'atmosphère avec cet esprit ailé qui jamais ne blesse :

Il y a dans le cabinet de Barrès, le masque de Pascal et une gravure qui représente le Grand Condé. On devine que Barrès se trouve des réponses dans l'un et dans l'autre. Car Barrès est de ceux qui craignent d'agir sans exemples. Il se retourne dix fois avant le saut.

Puis sur le papier blanc, il dessine le visage de son interlocuteur :

Son bel œil se mouille. Cet œil et sa mèche de cheveux, on croirait voir un corbeau et le cheval qui succombe. Je distingue aussi dans ce nez et cette peau jaune, la race des Prométhées qui deviennent vite leur propre vautour. Ici, le mal d'estomac dicte une méthode, sorte de régime supérieur. Un estomac ramène au foyer, à la tisane. Par la suite, cela se nomme devoir.

Et il conclut par cette réflexion profonde qui éclaire nos paragraphes antérieurs :

La sincérité serrée de chaque minute, même lorsqu'elle offre une suite de contradictions apparentes, trace une ligne plus droite, plus profonde que toutes les lignes théoriques auxquelles on est si souvent tenu de sacrifier le meilleur de soi.

. . . .

Il nous faut également mentionner *Portraits-Souvenir*, illustré par l'auteur, d'une verve irrésistible, qui rappelle en beaucoup plus aigu, les *Souvenirs* de Léon Daudet, et où il a campé d'inoubliables silhouettes : Catulle Mendès, Colette, Willy, Jules Lemaitre, Edmond Rostand, Anna de Noailles, et consacré de magnifiques pages, encore que fort lucides, à notre ami bien-aimé Édouard de Max. Il est inégalable dans l'esquisse preste, dans le trait fulgurant.

C'est un peu dans le même esprit qu'il devait écrire *Mon premier voyage*. On se rappelle sans doute que Jean Cocteau avait accepté de tenir la gageure proposée par le directeur d'un grand quotidien du soir de faire en quatre-vingts jours le tour du monde, en usant des mêmes moyens que Philéas Fogg, l'immortel héros de Jules Verne. Voyant tout d'un œil neuf, il nous offrait du monde la plus rafraîchissante et la plus nouvelle image de laquelle on pouvait depuis longtemps, rêver, sans pour cela — ce qui aurait tenté n'importe lequel d'entre nous — jamais sacrifier au pittoresque. On traversait ainsi à sa suite une Italie qui n'était pas celle de Barrès et d'Annunzio une Grèce qui n'était pas celle de Charles Maurras, ni celle de l'abbé Bremond, un Extrême-Orient qui reléguait aux vieilles lunes Pierre Loti et autres orientalistes de bazar.

Le romancier Auguste Bailly, dans une excellente critique de ce livre, remarquait : *Mais — et voilà ce qui me paraît admirable, voilà ce qui nous prouve à quel point Cocteau est et ne sera jamais qu'un poète — il ne*

s'est pas laissé hypnotiser par ce tour de force, et ce tour du monde; incessamment jeté, comme un colis humain, de cabine en sleeping, et de sleeping en cabine, secoué, balloté, rôti, et perdant sur les chemins du globe la meilleure part d'un embonpoint que, du reste, il ne possédait pas, il n'a pas renoncé un seul instant à regarder; et non seulement, il a regardé, mais il a vu! Et plus loin, à propos des mille aspects de ce monde traversé au galop, M. Bailly ajoutait : *Ce qui leur confère une valeur d'art, c'est l'acuité de cette vision, c'est la sincérité totale avec laquelle Cocteau exprime, en quelques phrases, parfois en quelques mots, ces chocs brusques, incessants, dont sa sensibilité est ébranlée.*

Maalesh, journal d'une tournée de théâtre, est peu connu, passe pour un *livre de circonstance*, alors que les beautés y foisonnent et que, par exemple, Cocteau nous y dévoile une Égypte dont nous ne soupçonnions ni les admirables meurtrissures qui la parent, ni la hautaine grandeur.

Mais il nous tarde de parler de deux ouvrages capitaux, parus après la guerre : *La Difficulté d'être* et *le Journal d'un Inconnu*. Jean Cocteau, dont maints — et souventes fois nous-même prétendaient qu'il s'avançait masqué, se livrait tout soudain nu, tel un écorché vif dans l'amphithéâtre.

J'ai passé la cinquantaine? C'est dire que la mort ne doit pas avoir à faire bien longue route pour me rejoindre. La comédie est fort avancée. Il me reste peu de répliques. Ainsi débute, sur ce ton grave et inaccoutumé, *La Difficulté d'être.*

L'auteur se vanterait volontiers de ne composer pas ses livres. Et, de fait, dans celui-ci, il ne cesse de mêler avec une singulière virtuosité ce qu'il appelle la critique poétique et ses souvenirs. C'est ainsi qu'il traite successivement, sans liens apparents, de son style, de la France, de la mesure, de la jeunesse, du rire... le tout entrecoupé de portraits dont quelques-uns sont extraordinaires de vérité et d'intensité. On signalera plus particulièrement d'émouvantes peintures de Raymond Radiguet et d'Erik Satie, et une description étourdissante de Marcel Proust.

Le papier blanc, l'encre, la plume m'effrayent, écrit Cocteau. On a peine à le croire tant fusent spontanément sous sa plume les métaphores et les allégories. On ne citera pour exemple que cette merveilleuse comparaison à propos de la mort de Proust : *Couché raide et de travers, non parmi les coquilles d'huîtres de la séquestrée de Poitiers, mais dans un sarcophage de détritus d'âmes, de paysages, etc... tel que nous admirâmes plus tard, pour la dernière fois, sa dépouille auprès de la pile des cahiers de son œuvre qui continuait, elle, à vivre à sa gauche comme le bracelet-montre des soldats morts.*

Jamais encore, Jean Cocteau n'avait plus avant poussé l'analyse lucide et, de fois à autre, cruelle, qu'il fait de son œuvre et de lui-même depuis toujours. Écartant les sortilèges captieux dont il aimait s'entourer, le voici pour chacun de nous seul, et ce dépouillement confère à cet ouvrage une gravité, une émotion que sans doute ses amis les plus chers ne soupçonnaient point si vives en lui.

Avec le *Journal d'un Inconnu*, suite toute naturelle à *La Difficulté d'être*, Jean Cocteau tentait de dissiper les légendes dans lesquelles depuis quarante ans on a voulu vivant l'ensevelir. Nous pensons que ce *Journal* aurait dû voir le jour à la clarté de cet admirable apophtegme

de Paul Claudel : *Il faut parler haut pour qu'on vous entende. Il faut parler bas pour qu'on vous écoute.* Car c'est sur le ton de la confidence qu'il nous parle : *Ce qui m'a déterminé à écrire ce livre, c'est que je l'adresse aux personnes de plus en plus rares qui lisent au lieu de se lire, et qui mettent à l'étude la terminologie d'un auteur. On a tendance à glisser sur les mots, à ne pas comprendre que la manière dont ils s'imbriquent est indispensable pour exprimer ce qu'ils expriment. Le sens d'une phrase n'est pas tout. C'est l'essence qui compte.*

Que de notations exquises, que d'aphorismes révélateurs ! *L'invisibilité me semble être le comble de l'élégance. L'élégance cesse si on la remarque. La poésie étant l'élégance ne saurait être visible.* Ou cette bouleversante définition : *la poésie est une religion sans espoir.*

Maintenant que nous avons, en en délimitant les contours, en précisant les cernes, cherché à montrer le visage authentique de Jean Cocteau, si différent de celui que la foule s'imagine et que chacun lui prête, le moment sera sans doute venu d'étudier ceux de ses ouvrages dans lesquels, avec une passion de pythie, il se penche sur celui des autres et essaie dans ce miroir éphémère de capter le secret de l'éternité.

. . . .

En 1923, Jean Cocteau faisait un début sensationnel dans le roman et qui l'eût été davantage si son éditeur n'avait eu, quant à la publicité, des méthodes un peu bien surannées.

Il est indéniable qu'avec *le Grand Écart* et, quelque deux ans plus tard, avec *Thomas l'Imposteur*, Jean Cocteau offrait de nouvelles perspectives à l'art du roman qui, depuis l'insurpassable *Madame Bovary*, s'enlisait doucement dans les marais de l'ennui. Il ouvrait toutes grandes les fenêtres d'un vieux château vermoulu ; une immense et combien réconfortante bouffée d'air chassait les miasmes et crevait les toiles d'araignées cultivées à plaisir par les mornes disciples d'André Theuriet. Ce n'était plus l'éternelle histoire avec un commencement, un milieu, une fin, contée avec componction, c'était la vie elle-même avec ses frémissements imprévus, son humour, ses humeurs, ses scories, sa fraîcheur, la vie *toujours recommencée* (1).

Nous y insistons : le roman se trouvait alors dans un état de décomposition avancée. Nous ne voudrions certes point nous montrer trop cruel, mais nous pourrions pourtant proposer au lecteur le petit jeu littéraire que voici : quels sont les auteurs des récits dont les titres suivent et qui florissaient environ 1920 aux vitrines des librairies : *Hercule et Mademoiselle*, *Les Enfants perdus*, *Un nouvel honneur*, *Amour*, *Terre inconnue*, *Le Sourire blessé*, *Un cabinet de Portraits*, *Le Pouvoir absolu*, *L'Agonisant*, *Sous la pluie bleue des orangers*, *La Retraite ardente, etc... etc...*

Cocteau romancier devait dérouter le public comme le poète du *Cap de Bonne-Espérance* avait désorienté la critique. Dès l'abord, nous avions l'agréable surprise d'entendre sonner une langue nouvelle cependant que fleurait bon le terroir français. L'extraordinaire rapidité du style nous ravissait qui nous rappelait avec délices le primesaut

(1) Soyons juste : André Gide devait, lui aussi, dix ans après renouveler du tout au tout la formule du roman avec *les Faux Monnayeurs.*

de Diderot. C'eût été au surplus tout naturel d'attribuer à ces deux livres cette notation consignée en 1867 dans leur *Journal* par les frères Goncourt à propos de Joubert : *Des pensées si fines, qu'elles ressemblent à des ailes d'insectes disséquées.*

Chaque phrase nous comblait d'allégresse comme un mets savoureux fait le gourmet. On allait d'émerveillement en émerveillement, avec seulement l'effroi qu'une si prestigieuse acrobatie verbale ne s'achevât sur une chute retentissante. Or, à chaque reprise, le prestidigitateur réussissait à transformer la syntaxe en un bouquet d'étoiles. Et ceux — et ils étaient nombreux à l'époque — qui attendaient impatiemment de voir dévorer le dompteur durent refermer ces livres avec une atroce déception.

C'est un véritable plaisir physique que l'on éprouvait à lire : *Un somptueux tir de foire, en miettes, c'est Venise le jour. La nuit, elle est une négresse amoureuse, morte au bain avec ses bijoux de pacotille* (1). *Son mari mangeait machinalement. Quelquefois, il était secoué par un hoquet sombre qui l'ébranlait comme une montagne de neige* (2). *Alors, contemplant cette Desdémone à la renverse, mourante auprès de l'oreiller, pâle à faire peur, les dents découvertes, il amoncelait des souvenirs de honte sur sa figure et sortait d'elle comme un couteau* (3). *Elles dormaient, enlacées comme des initiales, et même si curieusement que les membres de l'une semblaient appartenir à l'autre. Imaginons la reine de cœur sans robe* (4). Voici l'évêque : *Beau et gonflé, il était un fabuleux fuchsia* (5). Voici la grande dame : *Elle déformait la vertu comme l'élégance un habit trop roide et la beauté de l'âme lui était si naturelle qu'on ne la remarquait pas* (6).

Images, toutes d'une si criante vérité, qu'elles ne sont plus des images et qu'on ne saurait, sans méprise, les comparer à celles, exquises mais précieuses, de Jean Giraudoux, non plus qu'à celles, éblouissantes souvent, mais trop longuement concertées, de Paul Morand.

Chez Jean Cocteau, l'apparente sécheresse du style, avec ses arêtes coupantes et ses fulgurantes ellipses, n'en voile que plus savamment l'éclat. On voudra bien ici, à l'appui de notre opinion, nous laisser citer quelques lignes d'une récente chronique que l'éminent grammairien, M. René Georgin, consacrait récemment à l'auteur du *Grand Écart* dans l'hebdomadaire *Arts* : *L'impression dominante que laisse une relecture suivie de l'œuvre de Jean Cocteau est celle — dont les brèves citations ne peuvent guère donner l'idée — d'une facilité sans négligence, d'une souplesse et d'une aisance suprême, d'une grâce bondissante et comme dansante. d'une improvisation apparente d'où est bannie toute trace d'effort* (7).

Mais dix ans après la publication de *Thomas l'Imposteur*, c'est sur la voie royale que s'engageait Jean Cocteau avec *Les Enfants terribles*, roman si dense et d'une telle perfection formelle, qu'on n'en

(1) *Le Grand Écart*, p. 17 (Stock).
(2) *Idem.*, p. 33.
(3) *Idem.*, pp. 70-71.
(4) *Idem.*, p. 135.
(5) *Thomas l'Imposteur*, p. 41 (Gallimard).
(6) *Idem.*, p. 13.
(7) Le styliste, chez Cocteau, est aux antipodes du romantisme. Ses pairs Stendhal, Mérimée, Paul-Louis Courier.

saurait détacher une seule ligne sans le mutiler, roman que nous tenons pour un des chefs-d'œuvre de cet écrivain et qui déjà fait date dans l'Histoire de la Littérature française.

Pour nous qui avons vécu cette période, auprès de Jean Cocteau, dans le même hôtel proche de la Madeleine, nous sommes en mesure d'affirmer qu'il dressait dans la ténèbre, avec ce livre extraordinaire où certains moralistes sans culture prétendaient voir la glorification de la pourriture, une stèle de lumière élevée à la mémoire d'une jeunesse qui mourait parce qu'elle n'avait plus de maîtres pour la faire vivre.

Il nous plaît assez, puisque aussi bien nous venons d'étudier longuement le mécanisme de l'écriture chez Jean Cocteau, de terminer par une citation de Montesquieu : *Le style enflé et emphatique est si bien le plus aisé, que, si vous voyez une nation sortir de la barbarie, vous verrez que le style donnera d'abord dans le sublime, et ensuite descendra au naïf. La difficulté du naïf est que le bas le côtoie : mais il y a une différence immense du sublime au naïf, et du sublime au galimatias.*

Or, Jean Cocteau qui est le contraire du naïf s'est toujours bien gardé de donner dans le sublime et n'a jamais risqué de verser dans le galimatias.

Il n'a, littérairement, jamais commis une faute de goût.

PIERRE DE MASSOT.

Note sur l'encre et le sang

Le siècle veut que la poésie jamais ne sorte sans duègne. Les poèmes deviennent alors paradigmes plus ou moins attachants d'un traité de morale ou d'amour. Et, certes, à une époque ravagée par la manie de l'exégèse, qui a choisi la signification contre le sens, le souci nous tente de précéder le malentendu. Mais Cocteau n'a pas pris ces précautions, et l'on s'est donc chargé d'examiner sous quelles lois il tombe (l'un des codes de la technique moderne de malédiction interprète, et l'autre incrimine). Ce n'est pas seulement le bruit qui conspire contre lui, c'est l'explication; à chaque ouverture, l'on manœuvre au compas pour la circonscrire.

Mais de quels subterfuges n'usent pas les modes pour nous distraire! Elles vont par deux, comme les gendarmes. Le jeune écrivain est arrêté, mené au poste, où il refuse de s'expliquer. La mode de droite, qui lui dit de penser de haut, et la mode de gauche qui lui dit de mal écrire occupent la tribune d'un parlement où nous n'avons jamais vu Cocteau. Ces factices rivalités nous distraient de nos rivalités intimes, et nous savons être vifs tandis que nous sommes étouffés. Mais Cocteau a laissé ses propres rivalités l'emporter; ses parades sont donc naturelles. Qui a le cœur nu quelquefois se détourne ou fait regarder en l'air les badauds habillés. La parade d'usage, aujourd'hui, est différente : il sied de la déployer d'entrée de scène et puis de l'assumer coûte que coûte (jusqu'à se perdre); c'est que, continu, le mensonge offre la cohérence que l'on prête à la vérité. Encore n'est-ce pas tant la cohérence qui est de saison, mais le système (qui exige tant de chevilles, tant de transitions et de pléonasmes : les figures que Cocteau déteste).

Il est surprenant que nous ayons mis longtemps à voir que ses contradictions lui appartiennent, dues au refus du système contradictoire des mouvements de littérature (et que lorsque Cocteau s'accroche à un angle de notre temps, c'est sous le commandement d'une solitude foncière). Nous ont distrait aussi les couples qui sont élus à chaque remontage du mécanisme et dont nous feignons de croire que les disputes vident en l'exprimant notre débat. Ces Antigones-là et ces Progones se crêpent sur l'estrade le chignon, mais ne nous montrent nul sourire, nulle larme, aucune fuite aucun des désaccords sur quoi se fondent les unités. Leurs Isée et leurs Isocrate nous enseignent une morale de l'admis et de l'inadmis, une logistique du

faux et du vrai qui coupent en deux, et nous finissons pliés, à la région du cœur, comme des potences. Les plis de Cocteau, cependant, sont (ceux de la feuille; et sa duplicité (celle du noctambule dont les pas sur le trottoir de gauche s'entendent sur le trottoir de droite et qui emploie l'un et l'autre comme la double photographie du stéréoscope : « C'est si bon, le relief! »

La dialectique de la mode prétend donc nous fournir l'octave à quoi réduire tous les cris et les chants; et si nous sommes bons élèves nous n'entendons du cri des solitaires que ce qui est de cette octave, pour le porter au concert, ou seulement ce qui en est exclu, pour le porter au compte d'une manière, d'une singularité maniaque. Ainsi furent traités souvent les chants et cris de Cocteau : deux fois falsifiés; comme si nous ne savions pas qu'il a la force d'être isolé au monde, et que l'ubiquité est son espace (de la chambre dans laquelle il se trouve à la chambre à laquelle il pense).

De longue mode, un autre procédé, pour nous distraire, est celui des catégories, qui interdit au génie d'être ingénieux, au poète d'être moraliste (au célèbre d'avoir une cachette, à la boule un défaut). Le talent, bien sûr, permet de jouer la loi : il verse dans les trente-six vases qui lui sont tendus et la contre-mode des catégories est devenue le talent de les honorer toutes. Le génie déjoue la loi, traverse les catégories; et je suis reconnaissant à Cocteau de cet après-midi, par exemple, où j'ai trouvé dans un volume d'une encyclopédie de cinéma des indications morales et des leçons de ton, comme je dépliais au fond de la classe du collège les poèmes des enfants terribles. S'il est contemporain d'écrire en coin, Cocteau ne cesse d'avancer en étoile, et l'on sait de l'étoile qu'elle n'est plus un bijou, mais le signe du supplice de la question, du grand écartèlement. Il nous a d'ailleurs montré à quelle tentative il se livre d'avoir dans tous les sens une seule voix; cette page sur les poisons qu'il cite dans l'essai de critique indirecte est parmi les grands documents de l'aveu, qui met au jour la vanité d'un autre conflit : de l'exactitude de la distance et de l'inexactitude de l'étreinte. Mais l'aveu de Cocteau n'obéit pas à l'habitude que nous avons de l'aveu.

Il est moins inattendu que le créateur publie avec leur arrière-texte ses quatre vérités, je veux dire les dénoncer avec la peine qu'il a de les dénoncer, le mal qu'il lui coûte de les dénoncer bien. Car les vérités ainsi ont l'air plus vraies : cette peine du faire, du dire est d'une belle obscurité si le créateur s'en plaint sans nous en tracer le cheminement technique (comme s'il n'avait écrit qu'avec son sang), et nous l'imputons toute entière à une maladresse d'être, qui est émouvante, nous la confondons toute avec le tourment de l'homme; il ne s'agit plus de ratures, mais de scrupules ou de repentirs. *Mais quel risque d'être pudique par l'exposition : Cocteau lui doit d'avoir été présenté souvent à quelqu'un qui est moqué et que l'on croit être lui, et dont lui-même devine sous la caricature, la fraternité. Il s'est exposé à ces rencontres cruelles en avouant avec minutie les moyens de la vérité (du mensonge au nez cassé du Parthénon), non l'arrachement qu'elle exige pour être à eux, et parvenir à nous; comme s'il n'avait écrit qu'avec de l'encre (comme s'il n'avait regardé que par*

l'objectif). Du mystère par quoi nos vérités les plus lointaines approchent la surface, c'est la part ouvrière : la plus redoutable, et la plus précise (et il ajoute : la moins imitable) qu'il dévoile; non la part divine, ni le combat. « Je suis ébéniste... » « J'avais la crampe du chef-d'œuvre... » « Le mercure m'a posé mille problèmes... » « Je suis paresseux... » Il était donc un peu facile d'imputer ce qu'il dit, ce qu'il fait à une adresse d'être et de voir des ratures au lieu des scrupules; de faire de lui le bouc émissaire des péchés qui composent le péché originel (celui de la création). Et pareillement, Picasso. « Je ne sais pas qui peint mes tableaux, me dit-il, je crois que la nuit... » « Si je n'ai pas de bleu... » « Je ne cherche pas... » L'élégance du génie est sans doute dramatique qui laisse à l'art l'expression du tourment, et si on l'interroge sur celui-ci parle de celle-là : qui doit pour être modeste ne montrer de la création que les rouages, comme s'il s'agissait d'une machine. Quitte à passer pour machiniste.

Mais à ce risque Cocteau doit aussi d'être identique à ce qu'il dit, à ce qu'il fait : puisqu'il se montre sans se démontrer, puisqu'il a mis le pourquoi *dans le* comment, *puisqu'il évite le rôle qu'avec impudence l'on ordonne au créateur de jouer vers nous : celui du souffleur. Nous l'écoutons, et jamais il ne nous tire par la manche et ne vient à notre oreille chuchoter que nous avons à l'entendre dans ce sens-là et non dans celui-ci; le génie a le respect de ses emportements, et la naturelle générosité de ne pas se mêler, à froid, des œuvres auxquelles il s'est mêlé à chaud; il nous est donc possible de connaître les génies mieux que les exégètes. Je lui demande s'il pense à l'écolier qui à Copenhague, à la demoiselle qui à Tokyo ont fait le silence pour lire* Orphée ; *il me répond que non. C'est qu'il leur a donné* Orphée, *ne le leur a pas prêté,* Orphée *est avec eux, et Cocteau même. Il ne regarde pas comment son œuvre se répand, ne se demande pas si elle va comme il l'a épandue; prise par la mer, elle va donc plus avant qu'il ne croit, prise dans le battement des vagues. Mais quelle responsabilité l'orgueil et l'amitié ne nous portent-ils pas quelquefois à nous attribuer! Or, son œuvre bat en nous : elle nous donne essentiellemeut l'art d'avoir une seule tendresse dans notre sommeil et dans la rue.*

Nul ne pourra dire combien cette discrétion nous touche; qui nous gêne lorsqu'il s'agirait de remercier un homme des seuls autour de nous qui ne reprenne pas d'une main ce qu'il donne de l'autre. Et nous contraint ainsi de parler peu.

Pour nous, qui avons commencé de suivre les pas de Jean Cocteau lorsque les juges, les professeurs (dont l'erreur fut de ne pas jeter dans le même sens leurs jugements : l'accusé a vu se croiser les flèches) s'occupaient de borner son chemin, pour borner le nôtre, nous savons bien que les malheurs aujourd'hui se portent légèrement et que les fêtes se font graves; mais cet échange donne à nos regards leur sens, et aux mouvements de notre cœur.

CHRISTIAN DOTREMONT.

II

DU COTÉ DE CHEZ JEAN COCTEAU

Sur une amitié

Je n'ose essayer aujourd'hui de rechercher la date exacte de notre première rencontre. Que d'années passées, déjà! Que de souvenirs entre nous, que de bonheurs, que de tristesses aussi... A tenter de les ranimer nous n'en finirions pas, lorsque nous nous retrouvons maintenant... Cher Jean, tu sais très bien pourquoi, — tant de fois — je préfère alors me taire et t'écouter. Tout ce qui nous a rapprochés autrefois se recompose aussitôt et je sens avec joie que rien n'a changé, que le même ami me parle, plus jeune — peut-être — en 1955 que lorsque nous découvrions avec lui le Cap de Bonne-Espérance *ou le* Coq et l'Arlequin.

« *Si je n'eusse dédié* le Cap de Bonne-Espérance *à Garros captif, je dédierai ces notes à Garros évadé d'Allemagne. Mais vous êtes mon second ami* évadé d'Allemagne, » *me disais-tu dans ta dédicace du* Coq. *Et j'entends encore mon général, revenant d'une permission où il venait de découvrir ton livre (par miracle il aimait les poètes et les musiciens), je l'entends m'interpeller gentiment et ironiquement : « Soldat Auric, vous êtes donc* évadé d'Allemagne !... *On aurait dû me le signaler...* »

Les souvenirs, *chantait notre Apollinaire,* sont cors de chasse... *Quelles fanfares nous accompagnent, depuis une jeunesse qui, décidément, n'était pas si folle qu'on voulait nous le faire croire?... C'est une autre sorte de fanfare, à présent, qui va t'accueillir, au seuil d'une Académie dont les portes — pour toi — se sont ouvertes dès que tu y as songé. Et pourtant, as-tu jamais changé?...* Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi... Un jeune homme ne doit pas acheter de valeurs sûres. *Celà, tu l'écrivais en 1918. Des* valeurs sûres, *depuis,*

quand et pourquoi en aurais-tu acheté?... Ce que te « reprochait » le public (en même temps que des censeurs plus ou moins attentifs), tu l'as toujours cultivé : *c'était TOI, en effet qui, à travers ces œuvres dont il est inutile, maintenant, de rappeler ce qu'elles furent et ce qu'elles demeurent, t'exprimais avec une force qui, peu à peu, allait grandir et triompher.*

Je m'en voudrais d'alourdir ces lignes fraternelles par je ne sais trop quelles sévères considérations. Nul ne les attend de moi et je souhaite qu'apparaisse clairement ce que je souhaitais te dire ici, avec la plus totale simplicité... Tant de luttes communes, de constante et vraie camaraderie (pourrions-nous oublier les beaux jours du Groupe des Six?), *la mémoire de notre cher et admirable Raymond Radiguet, du* « bon maître » *Erik Satie (son art, son génie restent plus que jamais à découvrir et, lorsqu'un nouveau* Coq et l'Arlequin *saluera à son tour un jeune musicien lui aussi* évadé d'Allemagne, *comme je l'applaudirai joyeusement!), nos dîners du* « Samedi » *(Valentine et Jean Hugo y débarquant de leur Midi, à l'improviste; Paul Morand arrivant de Londres — avec la surprise de ses* Tendres stocks *et, de la rue de Bellechasse, Lucien Daudet, à la recherche — parmi nous — de quelque miraculeuse Fontaine de Jouvence!), les matinées rue d'Anjou, chez ta mère — avec, dans ta chambre, cette foule (déjà!) de visiteurs avides d'approcher* leur *poète, les volumes un à un se succédant, le théâtre, le cinéma où il t'a suffi d'entr'ouvrir une porte pour t'affirmer aussitôt... Il est grand temps, je crois, d'en finir, d'abandonner la Machine à explorer le temps, un Temps dont il est clair qu'il ne fut pas perdu.*

Ces lignes, on l'aura compris, ne prétendent à rien d'autre qu'à exprimer — l'occasion pouvait-elle être meilleure — le très amical message que je te devais depuis longtemps.

L'Amitié!... Sois remercié, cher Jean, de m'avoir permis — en un temps trop souvent difficile — de savoir quel sens, quelles résonances, quels prolongements exacts peut avoir ce mot, un mot entre tous fort beau, décidément — même (et surtout) s'il ne nous est guère possible de trouver une juste occasion de le prononcer.

GEORGES AURIC.

Rencontre avec Jean Cocteau

L'ENFANCE *touche au ciel des poésies. J'ai ressuscité mon enfance.* » (Le Potomak.) *Chaque année, à Noël, l'enfant dédiait une « poésie » à sa mère. Il récite toujours ses poèmes comme s'il s'agissait d'un compliment. Mais ses yeux ne sont plus des miroirs sans souvenirs.*

Il s'appelle Jean Cocteau.

Sans le vouloir, il a inventé une nouvelle mélancolie; mélancolie des fêtes foraines, des feux d'artifice à l'heure où ils cessent.

Devant une parade, la plupart des badauds ne songent qu'à se divertir gratuitement. D'autres entrent dans la baraque. Jean Cocteau, lui, se préoccupe de ce qui se passe derrière *la représentation : peut-être un lion a-t-il observé le dompteur!*

Poète de sept ans, au Châtelet, il fit l'apprentissage de la vie. Le jeudi soir, encore tout émerveillé, l'écolier repassait sa leçon dans un roman de Jules Verne ou de Mme de Ségur.

La vie est une féerie à grand spectacle.

Et, parfois, nous ressemblons plus que nous ne voudrions aux clowns de Médrano. L'orgueil de certaines grandes personnes *en souffre. Aussi, pour se venger, jugent-elles le cirque un amusement enfantin.*

Nous apprenons à lire dans les contes de Perrault; dès notre naissance, les miracles nous sont familiers. Ailleurs qu'en notre pays, Le Miracle de la Marne *était-il possible?*

Au fait, est-ce un miracle? Notre victoire, nous la devons à l'esprit de légèreté, cher à Nietzche.

Entre tous les poètes, Jean Cocteau me semble avoir mis en œuvre cet esprit de légèreté, l'esprit le plus français.

L'art n'a pas de patrie, dit-on. Mensonge de la Palisse! Une patrie d'artistes, comme la nôtre, ne gagne rien à cet internationalisme fallacieux.

Français, Jean Cocteau, en outre, est Parisien :

« Je suis Parisien, je parle parisien, je prononce parisien. J'aime Bara, Viala, le tambour d'Arcole. » (Les lumières ruisselant aux vitrines des boulevards sont la véritable fontaine de Jouvence. C'est pourquoi Jean Cocteau aura toujours dix-huit ans.)

Dans Le Coq et l'Arlequin, *il prouvait déjà suffisamment que l'art doit être « national ». Dans son prochain recueil de* Poésies, *nous verrons s'affirmer, avec plus de force et de grâce que jamais, ce patriotisme littéraire.*

Jean Cocteau y dit adieu à l'Amérique, patrie des gratte-ciel, des machines, qu'il aime.

Vu par un habitant de New York, Paris n'est pas plus grand qu'un mouchoir de poche.

La pièce qui termine le livre, c'est un mouchoir agité par un Parisien :

Allons, au revoir. Retournez sur vos navires
Puisque la poésie est là, paraît-il,
Cependant je serai parmi ceux qui virent
Un voyage au long cours peut-être plus subtil.

Un poète est toujours un explorateur; chacun, à sa manière, fait le tour du monde. Pour s'immortaliser, il suffit, parfois, de faire le tour de sa chambre, ou le tour de son cœur.

Tous les poètes ne sont pas allés à New York; j'en sais qui déjeunent aux bords de la Marne.

Bleu, blanc, rouge. Les trois syllabes de votre nom claquent comme un drapeau neuf. Quelle chance vous avez, mon cher Jean! Moi, ordinairement dépourvu de mémoire, je sais par cœur vos Poésies !

Décembre 1919.

RAYMOND RADIGUET.

Prince de la jeunesse

NIETZCHE a écrit que les grands événements (spirituels) avancent sur des pattes de colombe.

A notre époque de conspiration du bruit, une démarcheaus si discrète risque fort de demeurer imperceptible aux oreilles les plus attentives.

1925, par contraste, m'apparaît comme une chambre d'écoute où les pattes des oiseaux nietzschéens éveillaient les longs échos qu'elles méritent. La jeunesse d'alors, (celle de province surtout) était tout entière occupée à surprendre, à reconnaître *le choc inimitable de l'intelligence contre la beauté* (1).

Une grande ferveur *active* récompensait les poètes, les penseurs, les peintres, les musiciens de leur travail de sourciers. Leurs œuvres publiées de façon confidentielle nous parvenaient en contrebande. Notre pauvreté de *moins de vingt ans* nous contraignait à recopier à la main les plus beaux textes de Cocteau, de Valéry, de Claudel (nos dieux), ce qui était la meilleure façon de les approfondir et puis de les porter sur nous comme un viatique.

La camaraderie de commande n'avait pas encore remplacé l'amitié d'élection, ni l'entraînement moutonnier, la solitude orgueilleuse. Un jeune homme singulier, c'est-à-dire seul, comptait plus *d'amis écrits* que d'amis tout court. Une merveilleuse sévérité présidait à leur choix. La disparate en était bannie. Il fallait que les élus fussent de même famille et que par des moyens d'expression différents, ils servissent une seule noblesse d'âme, avec la même obstination et la même innéité.

En somme, ce choix grave de la dix-huitième année a été fort bien défini par Barrès au début *du Culte du Moi*, quand il réclame le secours d'un maître ou plutôt d'un ami qui serait en quelque sorte un soi-même plus vieux et capable de nous jeter *un dieu dans les bras* aux heures de faiblesse ou de doute. Épreuve redoutable pour le maître choisi ! Car le jeune homme a tout une vie à parcourir, au long de laquelle le tuteur qu'il s'est donné à l'origine devra subir les morsures du temps, les variations de sensibilité. Tiendra-t-il? Se développera-t-il avec une ampleur d'arbre?... ou bien rameau sans sève, sera-t-il cassé sur le genou et jeté au rebut?

(1) *Le Potomak.*

★

Dans l'Académie sans complaisances ni médiocrités, *l'Académie de l'âme*, de mes dix-huit ans, je pensais qu'aucun auteur vivant ne prendrait jamais la place de Barrès qui venait de mourir (si tôt pour moi, en dépit de la Lorraine et de la Chambre, si tard pour les gidiens dont le pullulement autour de moi m'importunait). Gide m'apparaissait seulement comme l'ombre portée, captieuse et flaxide, du maître de mon adolescence. Que si Gide avait choisi de chuchoter c'était simplement par jalousie secrète des orphéons officiels auxquels Barrès, sans doute, avait eu tort de sacrifier, mais bien moins leur dupe au secret de lui-même, que l'autre de ses mystères frivoles. Et tout d'un coup, un candidat (malgré lui) se présentait au fauteuil de l'illustre méconnu avec le seul éloge digne de celui qui avait écrit par amour et respect *Huit jours chez M. Renan* : Jean Cocteau. Ses exercices précédents m'avaient émerveillé (et avec moi tous les gidiens, ou valériens, soudainement accordés). Mais ces exercices s'effectuaient, croyais-je, au-dessus de ma tête, dans cette zone de poésie pure, dont ma vocation à la prose me tenait éloigné à distance respectueuse. *Les Visites à Barrès* (1) me venaient provoquer sur le terrain de ma plus douloureuse exigence : *Barrès a inventé le jeu dont voici les règles : moquer en respectant. C'est un jeu qui exige de se jouer d'égal à égal... Barrès serait bien étonné s'il pouvait comprendre que j'habite plus à droite que lui... Plus je tire des notes de ma poche, plus je regarde, plus je reconnais cet œil, cette bouche, cette mèche d'un cheval de picador, riant de douleur au soleil. Je distingue aussi dans ce nez et cette peau jaune, la race des Prométhées qui deviennent leur propre vautour.*

Je fus conquis sur l'heure par le *ton* de ce soi-disant pamphlet, par *le trait* d'un portraitiste aussi éloigné de la charge, qu'un dessin de Lautrec de la caricature. Les rares barrésiens de mon entourage se scandalisaient. Leur bêtise m'éclaira sur la distance qui me séparait d'eux. Cocteau fut élu au fauteuil de Barrès *à mon unanimité*. C'était beaucoup pour moi, ce n'était rien pour lui. Saurait-il, ce nouveau venu, me donner de nouvelles leçons, m'enseigner de nouveaux devoirs, me jeter un dieu dans les bras aux heures de doute?

Six mois plus tard, vint *la Lettre à Maritain :*

... Dans mon école j'apprendrai :

A ne pas confondre le sérieux avec la mort. Prendre la clef de Satie : le sérieux ne peut avoir l'air sérieux : amusez-vous. Mais ici j'emploie le verbe « amuser » comme Racine le verbe « ennuyer ». Pour que je m'amuse il ne suffit pas que je me promène dans la salle de jeu, et que je risque de l'argent de poche. Il faut que je me mette corps et âme sur une couleur.

... J'apprendrai qu'il y a dur et dur. La Sainte Vierge est dure. Le Bal du comte d'Orgel *est dur. Les musiques de Jazz ne le sont pas.*

(1) Paru en plaquette sous le titre *La noce massacrée*, à la Sirène.

J'apprendrai que le besoin de changer en art n'est pas autre chose que celui de chercher une place fraîche sur l'oreiller. Posez la main sur une fraîcheur, elle cesse vite de l'être. Dieu est la seule fraîcheur qui ne se réchauffe pas.

J'apprendrai à fabriquer *les poèmes (le mot est de La Fontaine) et pour le reste à laisser faire Dieu.*

J'apprendrai qu'il importe de changer d'opinion sans crainte de se contredire. Autant de périodes, autant de points de vue.

Je conseillerai aux élèves d'agir toujours en sorte que leurs actes soient approuvés, par Dieu, même s'ils demeurent incompréhensibles, c'est-à-dire criminels, au tribunal des hommes. Comme qui dirait le recto de la perversité.

Une telle morale est porteuse de feu. Des milliers de jeunes esprits y allumèrent leur mèche prête. D'autres, plus mûrs, tourmentés par de mauvais souffles, y ranimèrent leur flamme vacillante.

Dès ce moment, Jean Cocteau m'apparut tel qu'il était, tel qu'il est aujourd'hui : un *mainteneur* autant qu'un *novateur*, Entreprenant de déniaiser quelques genres : le comique, la grâce, la tragédie, le roman, le théâtre, voire la réclame, ce décapage admirable considéré par les naïfs comme une série d'attentats ou de farces, sut mettre à vif sous nos yeux éblouis, l'or brut de la Tradition française.

Je m'étonnai de la myopie (ou du manque d'attention) de Gide se plaignant que Cocteau sautât les marches trois par trois. C'était bien plutôt l'acharnement de l'auteur du *Secret professionnel* à construire des chemins, ménager des éclairages, jusqu'à ses découvertes de précurseur, qui me paraissait remarquable, digne d'éloges. J'y décelai un souci d'autrui, un goût du prosélytisme bien plus fréquent chez les apôtres que chez les prestidigitateurs.

★

La jeunesse ni la durée n'ont que faire de l'illusionisme. L'une et l'autre se nourrissent de *vérité*.

Mes mensonges c'est vérité. Sévérité même en songe (1). La fidélité des jeunesses successives à l'œuvre de Cocteau, s'explique par la vérité fondamentale de celle-ci. Aussi par sa sévérité. Vérité qui bien entendu n'a rien à voir avec le vraisemblable ; sévérité que des mondes séparent de ce que l'on a coutume d'appeler le sérieux.

★

La vérité reconnue, la sévérité dépistée à tous les détours d'œuvres aussi apparemment dissemblables que les *Mariés de la Tour Eiffel; Thomas l'Imposteur, Vocabulaire, Plain-Chant,* il me restait à connaître le démiurge, le fabricant lui-même, preuve ou déni vivant de sa création.

(1) *Opéra.*

Je ne crois qu'aux individus qui ressemblent à leur œuvre. Barrès m'avait reçu boulevard Maillot et le collégien que j'étais, bien que paralysé de timidité, avait bien su voir ce que Cocteau avait vu : la grande figure amère et comme gutturale d'un professeur de mépris.

En montant l'escalier de la rue d'Anjou (où Proust s'arrêtait pour reprendre haleine, où Péguy riait à se décrocher la mâchoire, où Radiguet ivre s'écroulait), je n'étais plus assez naïf pour m'étonner qu'à ma demande de rendez-vous timide, Cocteau eût répondu par retour, à la main, de sa grosse écriture célèbre et de sa signature étoilée. Je savais déjà que seuls les gens sans importance font les importants. Mais j'avais une toute autre peur, celle que Cocteau vivant, si gentil qu'il fût ou merveilleux, ne coïncidât pas exactement avec *l'ami écrit* humble, attentif et sans visage. C'était en somme, exiger, avec le narcissisme de la jeunesse, qu'un *autre* fût non seulement lui, mais moi.

Je m'arrêtai dans l'escalier, essoufflé comme Proust, la panique remplaçant l'asthme. Puis je sonnai à l'étage redoutable. Le vieux valet de chambre de Mme Cocteau vint ouvrir. (Le poète, comme moi, habitait chez sa mère). Je traversai un vestibule anonyme jusqu'au chambranle d'une porte gardée par un buste de Radiguet, posé sur le piedouche réservé, chez moi, aux bronzes de Barbedienne. Le domestique me fit entrer dans la chambre vide de Jean Cocteau, me priant de l'attendre.

Je regardai de tous mes yeux de dix neuf ans cette pièce, illustre par tradition orale (les reporters ne promenant pas encore chez les gens célèbres, leur caméra indiscrète et déformante). Je me sentis *rassuré*. J'étais dans la chambre classique d'un étudiant vivant dans sa famille : lit de cuivre, table de bois blanc, tableau noir couvert de chiffres à la craie, chaises banales, bibliothèque en désordre, objets hétéroclites. Au plafond pendaient deux cavaliers en grosse paille (jouets mexicains rapportés par Darius Milhaud que l'on trouve partout aujourd'hui). Sur la bibliothèque, sans cadre, le charmant portrait noir, blanc et bleu du maître de maison en smoking, par Marie Laurencin. Sur la cheminée dans une boîte de verre, un dé peint à la main par Picasso et trois polyèdres de cristal. Ailleurs un grand cartonnier bourré de dessins, de gouaches. Aux murs des photographies découpées dans des magazines, des cartes postales. Cette chambre, moins la qualité des signatures, c'était *la mienne*. Brusquement, une autre porte s'ouvrit au fond de la pièce et Jean Cocteau entra. Ce n'était pas moi certes, cet homme beaucoup plus mince et jeune que je l'avais imaginé, mais c'était un autre, *fraternel*. Il dit : Bonjour Fraigneau, comme si nous nous étions vus hier, comme si cette entrevue n'était pas la première, comme si notre intimité profonde d'auteur à lecteur continuait. La radio n'existant pas, je découvris le timbre de sa voix cuivrée, nette, et je compris aussitôt qu'elle enchantait, parce qu'*elle ne permettait pas l'inattention*. Une égale vigilance gouvernait la parole de Cocteau et sa phrase écrite. Parlant comme il écrivait, il abolissait entre nous toute maladresse de sociabilité. Il me fit asseoir, se garda bien de me demander le but

de ma visite ou de me poser la moindre question susceptible de rompre un accord préétabli. Son monologue fascinant, chaleureux, moiré ne m'excluait pas. A toute vitesse, le poète me faisait don de ses propres amis, de ses obsessions du moment, de ses activités, de ses pensées intimes. *Il passait à moi* avec armes et bagages. Son expérience et jusqu'à son lustre devenaient miens. Et loin de s'en tenir à lui-même, qui était un don assez royal, il ouvrit le cartonnier, la bibliothèque, chargea mes mains de dessins de ces peintres que je ne connaissais que par la reproduction, de pages manuscrites de ces écrivains que je lui avais dit vénérer. Bref, il me jeta dans les bras tous les dieux que je n'osais espérer. Il y ajouta le présent le plus étrange. Comme nous parlions de Barrès, il l'imita avec tant de justesse d'accent et de geste que j'eus ce privilège extravagant d'avoir à la fois Barrès et Cocteau pour moi seul dans cette chambre des miracles.

★

Je n'ai fait de cette première rencontre un procès-verbal aussi minutieux, que parce qu'il me paraît le plus sûr moyen d'éclairer une Figure, plus trahie que servie, par d'innombrables et trop frivoles témoignages.

J'espère aussi être fidèle à la leçon d'un maître qui a écrit : *Je donnerai le goût de l'exactitude qui est la poésie, le sens des volumes et des matières auxquels le public reste insensible, uniquement flatté par les silhouettes et les bariolages.*

Dans cette même chambre des miracles, j'ai eu l'honneur de voir quelque temps plus tard, poème par poème, objet par objet, fabriquer *Opéra*. J'ai vu le poète au travail. Les Grecs désignent par poète *celui qui fait*. Dans un affairement d'alchimiste et d'artisan, Cocteau transformait les matières les plus diverses et les plus banales ; les anoblissait, les forçait à la signification la plus intense. Les étoiles du potage constellaient un ciel grec sur quoi s'enlevait un Orphée drapé de papier de chocolat. Un débris de caoutchouc de vélo, tendu au travers d'une figure dessinée de profil, restituait, *expliquait* le secret pouvoir sensuel d'une joue humaine. Surtout, de minces fils de laiton, plus obéissants à la main du poète que les traits d'une plume, collaboraient avec le vide pour donner naissance à une plastique intermédiaire du dessin et de la sculpture.

Le résultat de ces recherches se consignait en brefs poèmes d'où toute éloquence était bannie, où le mystère se laissait prendre dans l'impudeur du flagrant délit. Recueil étonnant dont tous les poètes se sont servis, qui marque une date aussi importante que la parution des *Fleurs du mal* et qui demeure dans l'œuvre de Cocteau la *part d'avenir* la plus assurée et, bien entendu, la plus invisible.

★

Dans une autre chambre, celle des tortures, j'ai vu couler page à page, avec la fluente et trompeuse facilité de l'ectoplasme

le roman des *Enfants terribles*, né des affres d'une désintoxication. Ah! combien son auteur, assis dans son lit de clinique, était loin d'imaginer la fortune d'un récit hautain, dont un quart de siècle de popularité n'a pu vulgariser la matière ou la manière! Sans doute parce que ce livre sans ratures, dicté par l'Invisible, brûle *d'une seule flambée*. Le souffle du temps avive sa braise sans l'éteindre ni le ternir.

★

1953. — La radio qui a déjà transmis l'émouvant catharre de l'illustre Gide et les glapissements admirables de ce Démocrite inconnu : Léautaud, demande à Cocteau, espère de Cocteau, un *numéro surprise*. J'ai l'honneur de lui faire face au micro. Je m'attends à tout : au bizarre, à l'étincelant, donc *au facile;* j'oublie cette *Sévérité* qui m'a fait il y a tant d'années déjà, l'élire. La voici, cette sévérité oubliée et présente qui enferme le poète jusqu'au cou, dans son armure. Pas un effet. Des faits. Des dates. Les citations les plus judicieuses. Rien *d'avantageux*. De quoi s'agit-il en effet? A une époque d'indiscrétion et de paresse, celle où les éditeurs négligent de réimprimer les œuvres, les libraires de les réclamer, il faut suppléer cette carence, s'adresser à la jeunesse lointaine (plus démunie encore que celle de mon temps), la renseigner sur ce qu'elle n'a pu connaître, l'enseigner, échauffer ses chambres provinciales du timbre superbe qui m'échauffa et m'ennoblit, rue d'Anjou.

★

1955. — Sa vocation de *mainteneur*, sa hardiesse de novateur, dictent à Jean Cocteau le décision de se présenter à l'Académie française. Nos contemporains fanatiques de vedettes débraillées, de cours sans étiquette, d'écrivains en chandail, de livres sans syntaxe, de déserts peuplés de cinéastes, de tombes violées, de chefs-d'œuvre laïcisés par les restaurateurs, moquent une institution destinée à préserver la langue française, et un uniforme que David dessina pour donner une certaine *tenue* à des professionnels du style. Jean Cocteau *se fait un devoir* de briguer ces privilèges devenus défaveur. Un devoir de plus.

★

Serge de Diaghilew avait dit au jeune Cocteau : *étonnez-moi*. Le poète est demeuré fidèle à cette consigne. Il ne cesse d'étonner l'univers. Le secret d'un pouvoir si rare tient pour sa plus grande part en ceci que Cocteau possède au suprême degré la faculté *d'interrogation*. Cette faculté (que les enfants eux-mêmes sont sur le point de perdre) est à l'origine de toutes les civilisations. D'elle seule sont nées les religions, les arts, les sciences. Elle prouve la jeunesse de l'organisme humain. L'œuvre de Jean Cocteau est un réservoir d'énergie et son esprit un de ces bons exemples de rigueur et de grâce qui attestent la permanence, la prééminence du génie français.

ANDRÉ FRAIGNEAU.

Identité de Cocteau

Il n'y a rien à raconter; je vis dans sa compagnie, proche ou distante, depuis 1915. Quarante ans d'amitié non changeante, dans un métier où l'amitié est un château branlant. Les diverses fortunes de la vie n'ont rien déplacé entre nous. Je lui touche de naissance. Nous nous sommes toujours retrouvés, du même âge, du même village, du même bâtiment. Ce chercheur inquiet, ce turbulent et scandaleux génie, qui met son époque sur les dents, ne m'a jamais déconcerté; un cœur plus constant et d'un plus sûr commerce, je n'en rencontrai point. Il a fait de si belles choses pendant que je voyageais dans un monde encore voyageable, ou que je restais dans ma tanière! Nous fûmes de revue, toujours. Je le hantais à chaque retour et il me disait qui j'étais.

Sa beauté spirituelle, son esprit que rien n'épointe, ne m'enchantent pas moins aujourd'hui que ne faisait le surprenant éclat de ses dons adolescents, quand, à vingt ans, arrivant de permission, habillé en soldat, je m'émerveillais de ses affiches mauves et roses, représentant un Nijinsky qui sautait moins haut que lui. Déjà Jean enfourchait une vogue qui jamais ne le désarçonna, épousant tour à tour plusieurs générations, toutes éprises de lui.

Plus tard, on verra dans les domaines les plus divers, et pas seulement dans celui de la poésie, que Cocteau fut invariable. En art comme en amitié. Grand bâtisseur de ponts entre les arts. Un croyant qui ne se détracta point. La jeunesse a changé de visage, mais il est resté le dieu de la jeunesse; elle l'aime et il lui parle comme on fouette, mais sans faire mal.

Resté dans sa fleur, il a joué sa partie divinement, avec une nonchalance d'enfant; souvent un jeu d'enfer, mais avec des dés non pipés. Il a soutenu sans effort et plus longtemps que quiconque une enviable fortune. Aujourd'hui qu'il a fait sauter la banque, ceux qui ont le plus douté de lui, crient : « Vive le vainqueur! »

Cocteau est l'éclaireur de notre génération; il est la joie de ma retraite, la chaleur d'une époque morfondue, le printemps de notre âge.

PAUL MORAND.

Cocteau mon voisin

C'EST un très bon voisin.

Ce mot, un peu affadi dans le langage des villes, reprend son sens fort au Palais-Royal, qui est un village; un de ces villages tapis dans Paris, et dont chacun est un secret.

Au Palais-Royal, les bruits mêmes restent villageois : bruit d'ailes et de griffes que font les pigeons, bruit de jet d'eau, qui scande les jours de fête, cris des enfants, bruit métallique, le matin, des stores de fer qui s'ouvrent et, la nuit, le *on ferme* des gardiens qui annoncent la fermeture du jardin, comme les veilleurs, jadis, le couvre-feu.

Et, comme au village, tout proclame soudain le printemps ou l'automne, les semailles, la moisson, les vendanges, au Palais-Royal des poussées de fièvre, dans les rues adjacentes et dans la cour d'honneur annoncent : les grandes premières du Théâtre-Français, les grandes séances du Conseil économique, le 14 juillet, parfois le tournage des films qui prennent les galeries pour décor.

Les riverains sont liés les uns aux autres par cet espace magique, moitié cour, moitié jardin que Colette, avec justesse, appelait : préau.

Ils sont liés aussi par la communauté d'envoûtement. Le Palais-Royal est envoûté; ses habitants l'aiment, mais il leur faut se défendre contre l'assaut, sans cesse recommencé, des ombres.

Les boutiques, particulièrement, sont envoûtées. Les touristes passent et repassent devant elles, admirent et n'achètent jamais. Un élément mystérieux fait pression sur les glaces de leurs devantures. Toutes font face, avec vaillance. Mais, à moins de lier partie avec le bizarre, de se consacrer aux décorations ou aux timbres, également exotiques, elles ont beaucoup de peine à ne pas succomber. J'en sais qui ont changé trois fois de mains, en cinq ans. Elles se métamorphosent, la papeterie devient restaurant... Mais cette lutte les épuise. Dans l'une d'elles je vois, chaque automne, la vendeuse-gérante changer. Elle s'installe, rieuse et optimiste, personne ne la dérange, elle se sent tranquille devant un paysage noble. Dès la fin de l'hiver, elle étouffe. Elle s'étiole. Et bientôt elle s'en va. Les raisons qu'elle donne sont mauvaises : elle croit qu'elle manque de liberté; elle est libre, elle dit qu'elle veut *lire en paix*, *suivre des cours;* en fait, elle peut lire autant qu'elle souhaite. La vérité, c'est qu'elle cède la place aux fantômes.

Pour se mouvoir avec aisance dans ce lieu où les morts comptent plus que les vivants, où Diderot reste présent, où Colette reste pré-

sente, et où soi-même, on sent décroître, tout à coup, d'une façon inquiétante, sa propre densité, il faut l'agilité miraculeuse de Cocteau, le seul être dont je ne conçoive pas que jamais, nulle part, il puisse être déplacé.

Voilà cinquante ans que je le connais et que je l'aime. Je me rappelle encore le pneumatique par lequel il me disait d'aller entendre *le Sacre du printemps*. Je sais comment, pour lui, les choses se passent. Il se trouve *projeté* par des circonstances extérieures ou intérieures, j'allais écrire par la vie, je sens que ce n'est pas le mot exact. Une fois projeté, il retombe, sur ses pieds, ayant transformé en un moyen neuf de salut ce qui risquait de faire sa perte, et rapportant, à chaque coup, une œuvre nouvelle, une vérité nouvelle, une amitié nouvelle. Quand il a été très malade, par exemple, et souffrait atrocement, il a écrit : *la Difficulté d'être* (1), qui est, je crois, le livre de lui que je préfère. Cette année, moi aussi j'ai beaucoup souffert d'un zona. J'ai pensé d'abord : « Allons ! tant mieux, c'est mon tour... » Mais moi, le zona m'empêchait de travailler, sans plus.

Je l'ai vu s'installer au Palais-Royal; je garde l'orgueil de l'avoir introduit dans la maison. J'étais donc bien placé pour observer son comportement. Il a pris le Mystère par les cornes. D'abord, il s'est logé à l'entresol, l'étage le plus authentique et le plus louche, celui par les fenêtres duquel les filles du XVIII^e siècle hélaient les passants. Il a choisi pour chambre la pièce la plus petite, il l'a tendue de velours rouge. Au velours rouge, il a accroché des gravures de Delacroix illustrant *Faust*.

Puis, il a peuplé son appartement de chats siamois. Or, au Palais-Royal, les chats sont nos chiens de garde, moins contre les souris, qu'ils ménagent, que contre les fantômes. Qui dit Palais-Royal, dit : chats. Ils y règnent. Ils se promènent sur la large plaque de zinc qui tourne tout autour du Palais. Ils grimpent aux arbres du jardin. Ils peuplent la rue. Il faut ou bien composer avec eux ou bien s'en aller. Ma femme craignait les chats. Elle ne pouvait durer dans une pièce où il s'en trouvait un. Le Palais-Royal, plus puissant l'a convertie. Elle a toléré un premier chat, qui est mort, un second, qui est parti par le balcon. Elle a adopté le troisième. Il la préfère à moi, de beaucoup. Elle ne peut plus s'asseoir, ni s'étendre, qu'il ne vienne sur elle, sans même qu'elle le remarque...

Cocteau, dans son logement exigu, a eu jusqu'à quatorze chats.

Ils l'empêchaient de travailler, de vivre. Ils criaient. Ils se battaient. Cocteau passait son temps à les réconcilier ou à les séparer : il ne pouvait plus ouvrir une porte, crainte que les batailles ne recommencent.

Il n'en a plus que trois.

Mais sa gouvernante Madeleine est sans doute la plus haute autorité de tout le quartier en matière féline. Elle consacre à ses siamois le meilleur de sa vie. Quand Cocteau est en voyage, et qu'ils sont seuls, elle quitte son logement et son mari pour dormir avec eux.

(1) Édit. du Rocher. Monaco, 1953.

Elle nourrit, en outre, les chats perdus. Elle les découvre, tremblants, dans leurs caches et vient leur porter leur provende. En la prenant pour gouvernante, Cocteau a pratiquement fondé un dispensaire pour les chats de la rue Montpensier.

Ses prises bien assurées, il s'est propagé dans tout le Palais-Royal, irrésistiblement — comme une race — comme une espèce végétale. On lui doit, pour une grande part, la fondation de la belle librairie, rue de Beaujolais. Quand les commerçants des Galeries ont voulu ranimer leurs éventaires, il y a fait mettre des tableaux — fétiches contre fantômes; il a appelé Picasso et les jeunes peintres qui butinent Cocteau depuis un demi-siècle, comme des générations successives d'abeilles butinent le même cerisier.

De boutique en boutique, de café en café, il va, comme il dit *faire quartier*. Et on n'y trouve guère de personne que, d'une façon ou d'une autre, il n'ait pas aidée.

Il a fondé, avec Raymond Olivier et Maurice Goudeket, un club dont je fais partie et qui se réunit lorsque Cocteau est là, tous les matins, à l'heure de l'apéritif. C'est l'heure où, généralement, je rentre du marché; j'arrive avec mes cabas et mes fleurs. Je le trouve souvent dans la rue, ou dans l'escalier. Sinon, je frappe à sa porte. Madeleine le défend, avec raison, mais non sans férocité. Elle (entrebaille) la porte. Elle dit qu'elle ne peut pas l'ouvrir parce que les chats s'enfuiraient. Elle dit aussi que Cocteau travaille — ou qu'il est fatigué, ce qui d'ailleurs est vrai. Mais il l'entend; il apparaît, il me fait entrer avant d'aller avec moi chez (Véfour). C'est le moment où les souvenirs pleuvent, dru, entre nous; nous nous taisons, sous cette douche, jusqu'à ce qu'il commence à parler, et moi à l'écouter. Chaque fois je m'étonne que sa conversation, déjà fulgurante en 1912, se soit constamment enrichie sans perdre rien de son premier éclat.

Au club, sont recensées les questions qui touchent le quartier. Chacune suscite chez Cocteau une invention nouvelle : des assiettes qu'il dessine et qu'il décore, des cendriers nouveaux, des plats. Il a implanté, un moment, le potage aux nids d'hirondelles.

Je suis bien sûr que, si le Palais-Royal décernait un prix de bon voisinage, il en serait le premier titulaire. Il l'aurait mérité assurément.

De même, il est le principal locataire de la maison dont il occupe le logement le plus petit. Là encore il a germé. Dans la pièce où je travaille, et qui est mitoyenne de sa chambre, il a peint Adam et Ève. Son tableau, dans ma pièce, vit d'une vie plus intense que moi. Il m'avait dit : *Fais-moi encadrer une toile, et laisse-moi seul une demi-heure*. Une demi-heure après, son tableau était fini. Il partait en voyage, il me demanda de le sécher. J'achetai mon siccatif, je soufflai. Mais je ne suis pas habile. Le fusain et le pastel se mirent à couler, lamentablement. On ne discernait plus les formes. J'étais très malheureux. Il revint. Je lui fis voir, rouge de honte, le désastre. Il dit : *C'est peut-être un bien*. Une demi-heure plus tard, en effet,

la tache que j'avais faite était devenue une pomme — la pomme d'Adam. Le tableau était meilleur qu'avant.

Au troisième, il a décoré la cheminée. Au premier, il a conquis l'amitié des deux jumeaux qui ne regardent guère que lui, se suffisant à eux-mêmes...

C'est ainsi que, avec ou malgré sa discrétion et sa courtoisie légendaires, il occupe, comme malgré soi, une place toujours plus grande.

Cela me semble, et à tous, aussi naturel que la croissance inéluctable d'un hêtre.

Et pourtant, je songe soudain que, ce citoyen numéro 1 du Palais-Royal, ce principal locataire de notre maison, bien souvent, il n'est pas là. Il voyage. Il tourne. Et même en temps normal, il se partage entre le Palais-Royal et Milly dont il est citoyen d'honneur. Dès qu'il est parti, il me manque. Au point que je sonne quand même à sa porte, et parle de lui avec Madeleine au lieu de parler, malgré Madeleine, avec lui. Mais précisément parce qu'à tous, il nous manque beaucoup, il n'est pas absent tout à fait. Ainsi glisse-t-on doucement de la vie à la survie pour laquelle j'estime un peu trop sonore le grand mot d'immortalité.

EMMANUEL BERL.

Hommage à Jean Cocteau

AVEC quelle tendre et admirative affection je viens, ici, saluer Jean Cocteau!

On a voulu faire de Cocteau le théoricien de notre jeunesse. C'est mal connaître les poètes. Ce catalyseur de génie nous a simplement aidés, avec Erik Satie, à défricher des chemins pleins de ronces harmoniques.

Le message du Coq et l'Arlequin, *quoique léger, a eu une répercussion profonde. Il n'est pas jusqu'à Stravinsky qui n'en ait ressenti la secousse.*

Aujourd'hui, chacun de nous suit sa route, souvent fort différente de celle de nos vingt ans, mais ce que je souhaite de tout cœur aux jeunes, qui nous suivront, c'est d'être épaulés, à leurs débuts, par un ami aussi fidèle et prestigieux.

Jean, je t'embrasse et te dis : merci.

FRANCIS POULENC.

Noizay, septembre 55.

Jean Cocteau et ma jeunesse

Il m'est bien difficile de rendre à Jean Cocteau un hommage convenable. Si je prends le moindre recul, je parle à la cantonade et je fais le panégyrique d'une statue. Si je m'approche trop et si je m'offre le luxe de l'appeler familièrement « Jean », à la manière désinvolte de centaines de personnes, alors je sais bien que je triche encore. La distance véritable qui me lie à Jean Cocteau, je ne peux pas la définir, la mesurer, l'expliquer ni me l'expliquer. Je la sens; je la touche du doigt. La mettre en équation, je n'y parviens pas. Voilà pourquoi je ne sais comment dire tout ce que Jean Cocteau est pour moi. Et de cela, précisément, je remercie le poète : qu'il m'oblige au secret. Il est facile d'encenser ou de disséquer les autres. Mais lui, il va, il vient, il est loin, il est près, il me surprend, je le retrouve, il vit pour de bon; et moi, je ne connais que cette longue amitié indéfinissable entre lui et moi, à travers son œuvre.

Pour parler de cette amitié, il faut que je quitte Paris et que je retrouve Marseille et ma maison d'où l'on voit la mer. C'est le printemps; le soleil entre de biais par la porte-fenêtre ouverte.

C'est aussi au printemps, en 1943 ou 1944, que j'ai rencontré pour la première fois Jean Cocteau. A me souvenir des rues du Marseille d'alors, je les revois non pas ensoleillées mais grises et vides, et par une fenêtre s'échappaient seulement, les gammes d'une petite fille qui étudiait son piano. Pour les gosses que nous étions, c'était le règne tout-puissant de l'ennui; un ennui magistral. Mais un jour je vais au cinéma. A la sortie rien n'est changé, tout est changé. J'ai vu *l'Éternel retour*. Maintenant, la réalité, cette prison, bouge et vit. Quelque chose se cache derrière. Le lycéen de troisième referme la porte de sa chambre et s'assied à sa table. Tout est charme. La chambre est pleine; de quoi? Mystère. De l'autre côté de la cloison, la radio annonce des bombardements sur la banlieue parisienne. Mais Jean Cocteau, le premier, m'a apporté, dans cette grisaille sinistre, les yeux, le nez, les doigts du Surnaturel.

La guerre s'achève. Pour Noël on me donne *la Fin du Potomak*. Je n'y comprends rien. Mais pourquoi est-ce que je le lis et le relis sans qu'il me lasse? Pourquoi est-ce que je le prête à mon camarade Ciccione, en lui disant : « Tu verras, ça ne ressemble à rien et c'est formidable? »

Voici d'autres printemps. C'est Ciccione, à présent, qui me prête *les Monstres Sacrés, les Parents Terribles*. A la fin du mois de mai, le soir, quand il ne fait pas tout à fait nuit, toutes les enseignes lumineuses s'allument. Il y a autant de klaxons dans les rues qu'il devait y en avoir avant la guerre. La poussière entre, avec la nuit tiède et le bruit, par la fenêtre ouverte. Je suis dans la chambre avec Georges et Léo. Une porte claque. C'est Yvonne. (Aujourd'hui, c'est Yvonne de Bray, pour toujours vivante, qui franchit le seuil.)

Quelles paroles banales, mais étranges ! Tout est simple. Rien n'est simple. C'est comme au lycée, l'année dernière, quand nous étudiions *Britannicus* et l'art de décoller les étiquettes au milieu d'un monde qui continue à en mettre partout. Descendre dans les existences, raconter leur histoire avec un souci non de jugement, mais de vérité...

Voici maintenant un message personnel : *le Rappel à l'Ordre*. J'ai tout à apprendre et tout à improviser. *La Belle et la Bête, journal d'un film :* aucun livre, jamais, ne me donnera cette soif immédiate et physique de travail (qui n'a rien à voir avec mes révisions du bachot), ce désir impérieux d'empoigner n'importe quelle matière résistante et de changer la Bête en Belle, malgré l'époque qui nous incite à faire le contraire.

C'est aussi l'époque où l'on parle beaucoup d'écrivains « engagés ». Les écrivains engagés parlent de l'engagement. Je les comprends mal. Ils m'ennuient comme de trop grandes personnes. Seuls mes deux poètes préférés, Charles Péguy et Jean Cocteau, me parlent à moi, de tout près, avec chaque mot de leur langue, du véritable engagement du poète. Par eux j'apprendrai comment s'exerce l'obéissance aux voix incroyables :

La vie me taille, Heurtebise! Elle fait un chef-d'œuvre. Il faut que je supporte ses coups sans les comprendre. Il faut que je me raidisse. Il faut que j'accepte, que je me tienne tranquille, que je l'aide, que je collabore, que je lui laisse finir son travail.

Le temps passe, les printemps se succèdent, on ne peut les raconter tous.

L'année dernière. Le printemps à Paris. La fin de l'après-midi. Dans le hall silencieux de la librairie Plon, ce monsieur, c'est lui. C'est Jean Cocteau.

Je le vois pour la première fois. Il est tel que je le connais depuis si longtemps. Nous parlons. Voilà mon cadeau d'anniversaire (j'ai vingt-cinq ans ce jour-là), celui qui pouvait me faire le plus de plaisir, et dont personne ne pourra connaître le prix, même si je l'écris ici.

Tout cela peut avoir l'air prétentieux ou naïf... mais c'est la vérité. Le reste, les éloges, les palmes, les gloses, les commentaires, les explications, les critiques et les anecdotes, tout ce qu'on a raconté ou qu'on racontera sur « notre grand poète national Jean Cocteau » ou sur « ce bon vieux Jean », sur « l'acrobate », sur « le magicien » ou sur « l'immortel », tout le reste ne m'intéresse pas. C'est lui, Jean Cocteau, qui m'intéresse, qui continue à m'intéresser comme jamais personne ne m'intéressera. Il me distrait profondément, il m'instruit, il m'amuse, il me pousse au travail, il me raconte des histoires, et ces histoires c'est lui. Les moineaux s'en donnent à cœur joie, dans le jardin. Il est temps de conclure. Conclure, et puis aller retrouver *Clair-Obscur*, *la Difficulté d'être*, et le *Journal* de cet inconnu que j'aime parce que (comme il l'écrivait de Georges Pitoëff, dans sa dédicace d'*Orphée*) il demeure avant tout, pour moi, *un esprit que l'admiration laisse froid et dont la seule affaire est d'être cru.*

JEAN CABRIÈS.

III

LES FORCES DE L'ŒUVRE

Comme l'électricité, la poésie est une vieille force récemment découverte (en tant que force) (1).

La critique

SANS doute n'est-il pas de meilleure introduction à Jean Cocteau et à son œuvre que ces livres où le poète se double du portraitiste, de l'essayiste, du critique : *Lettre à Maritain, le Rappel à l'ordre, Opium, Essai de critique indirecte, Portraits-Souvenirs, le Foyer des artistes, la Difficulté d'être, Journal d'un inconnu*, etc... Le lecteur verra qu'il y a loin de l'idée toute faite que l'on a trop communément de lui, à celui qu'il est réellement.

Lus attentivement, ces écrits effacent l'invisibilité qui dissimule, selon Cocteau, le vrai visage de tout poète à ses contemporains. (Il dit que toute poésie « n'est jamais contemporaine de ceux qui la jugent »). Ces écrits, brillants et lucides, permettent sans doute l'approche la plus exacte de cet « inconnu » qu'il croit être. On y découvrira un homme angoissé en quête d'un perpétuel dépassement de soi-même et l'un des esprits critiques les plus agiles, les plus vigilants, les plus aigus de ce temps. Mais ici, une seconde « invisibilité » risque, pour certains, de se substituer à la première. En effet, ce n'est pas là le visage de la critique que notre époque reconnaît.

On sait que la critique, aujourd'hui, est d'un imperturbable sérieux qui ne craint rien, pas même le ridicule, pas même de décourager le lecteur. L'un ne consent à parler d'un livre que s'il y trouve matière à pousser toujours plus loin ses investigations de taupe sur le langage et à trouver de nouvelles raisons prouvant l'impossibilité de toute littérature. L'autre traite d'une pièce de théâtre, mais c'est pour jeter les bases d'une dramaturgie nouvelle à partir de la chevelure et de la sueur des acteurs. Le troisième juge au nom de la morale (il faut entendre : des conventions sociales) ou de la spiritualité (le catholicisme naturellement), le quatrième

(1) Essai de critique indirecte, p. 101.

au contraire au nom de la politique (le progrès social et la marche en avant de l'histoire). Le cinquième parle de peinture ou de sculpture dans un jargon abscons — proprement illisible — qui n'a d'égal que celui de certains exégètes de la poésie et de la musique « modernes : « la philosophie et la science (pseudo) y font un mariage boiteux, qui ne donne naissance ni à la poésie, ni à la musique, mais à des commentaires fumeux qui les détruisent, l'une et l'autre.

Ces excès, certes, ne sont pas nouveaux. A la première ligne de sa plaquette sur Picasso, Cocteau écrivait, en 1923 : « Vous ne trouverez ici aucun des parallèles qu'on a coutume de faire entre Bergson, Freud, Einstein et l'art. Cette mode pédante passera. » La mode n'a pas passé : les critiques sont devenus de plus en plus pédants. (Et l'on peut se demander, les « parallèles » interdits, de quel miel certains alimenteraient leur critique.) Quoi qu'il en soit, Cocteau — que l'on a toujours dit devancer la mode — ne l'a pas suivie dans ce domaine.

« Un roman, une nouvelle, un conte, une histoire, écrit Cocteau, ne peuvent être que de la critique directe. Or, dans la critique, ce qui m'importe n'est pas l'œuvre critiquée (je la juge bien tout seul), mais le critique par rapport à ce dont il parle. »

« Le critique par rapport à ce dont il parle », on sait tout de suite à quoi s'en tenir quand il s'agit de Cocteau. Il parle de ses amis, de ce qu'il connaît, de ce qu'il aime. Il en parle, sans vouloir jouer au moraliste, au philosophe, au critique. Il en parle tout naturellement. Il dit ce qu'il voit, ce qu'il sent, ce qu'il devine. Il ne dogmatise pas. Il ne développe pas de théorie. Il dit en termes simples et lumineux. Mais il sait voir comme personne ; et son cœur sait écouter comme nul autre ; et son esprit formuler avec l'éclat du diamant.

La critique de Jean Cocteau n'est pas pour autant « impressionniste » (à la façon d'Anatole France et de Jules Lemaitre) où le critique dit, plus ou moins bien, ce qui lui plaît ou lui déplaît. Cocteau sait les règles qu'il aime : tout ce qu'il écrit les dévoile. Ces règles s'appellent l'élégance et le style.

L'élégance et le style : vocables vidés de leur sens aujourd'hui, catégories purement formelles pour nos critiques. Plus rien n'existe que le témoignage, l'expérience, ou *l'humain,* comme on dit de façon obscène.

Mais, pour Cocteau, le style vide de tout contenu humain n'est pas ce qu'il appelle le style. Voici sa définition du style dans *le Secret professionnel :* « Le style ne saurait être un point de départ. Il résulte. Qu'est-ce que le style? Pour bien des gens, une façon compliquée de dire des choses très simples. D'après nous : une façon très simple de dire des choses compliquées. Un Stendhal, un Balzac même (celui du *Père Goriot,* de *la Cousine Bette*) essaient avant tout de faire mouche. Ils y arrivent neuf fois sur dix, n'importe comment. C'est ce n'importe comment, vite à eux, qu'ils adoptent selon les résultats obtenus, cette manière d'épauler, de viser, de tirer vite et juste, que je nomme le style. » Quant à l'élégance, la véritable, elle suppose comme corollaire, l'invisibilité, cette vertu cardinale de tout poète. « L'élégance beaucoup plus

que l'obscurité rend une œuvre invisible. Picasso est l'élégance même. Cela lui assure l'invisibilité. » Dans un discours sur Mallarmé, prononcé à la Société des Gens de Lettres pour l'anniversaire du poète en 1942, Cocteau précise ce qu'il entend par élégance et invisibilité. « Comme Rimbaud, Hugo exige des scandales, des tumultes, et leur génie n'a qu'à perdre au respect qui les montre dans le calme. Par contre Racine, Mallarmé profitent du silence attentif. Plus difficile nous semble, mesdames, messieurs, de contredire du désordre que de l'ordre et de substituer à l'ordre mort — (le vrai désordre) un ordre neuf qui consiste à changer la place d'éléments qui risquaient de s'endormir les uns contre les autres. Le rôle de Mallarmé fut, si je ne m'abuse, de substituer à l'élégance visible une élégance invisible — si j'ose employer un pléonasme — le premier signe de l'élégance étant l'invisibilité. Invisibilité voyante s'il en fut, c'est pourquoi les poètes souffrent ; puisque profondément invisibles ils n'évitent pas d'être voyants en surface, contradiction affreuse qui les voue au sarcasme et les oblige d'attendre une chance après leur mort et d'y prendre du pittoresque. » Dans le *Journal d'un inconnu,* Cocteau écrira : « L'invisibilité me semble être la condition de l'élégance. L'élégance cesse si on la remarque. La poésie étant l'élégance même ne saurait être visible. »

Il faudrait ici définir ce qu'est, pour Jean Cocteau, le poète et la poésie. Il suffit de relire l'admirable *Secret professionnel.* Mais notre propos dans cette note est de cerner la démarche critique de Jean Cocteau.

Une remarque cependant : pour Cocteau, la poésie ne se limite pas aux seuls vers. Il entend le mot poésie, au sens grec du terme : le poète est celui qui crée. Aussi, pour lui, tout est poésie : la poésie, biensûre, mais aussi le roman, la critique, le théâtre, le graphisme, lecinématographe.

C'est pourquoi, sa critique est une critique de poète. Critique, il demeure poète. Musique, peinture, littérature, tout l'intéresse, le sollicite. Il en parle non en spécialiste, ni en simple amateur — il sait de quoi il retourne — mais en poète-critique : Albert Thibaudet, avec son goût de classifications, l'aurait rangé dans la catégorie de la critique d'artiste « faite par des esprits créateurs qui recréent », à moins qu'il ne l'ait épinglé dans celle de la critique spontanée, « faite souvent par des esprits agiles qui devinent. » Sûrement pas dans celle de la critique professionnelle « faite généralement par des esprits honnêtes qui savent » (et universitaires, aurait-il pu ajouter — d'où les semelles de plomb de la critique actuelle).

Grâces en soient rendues aux dieux ! Cocteau ne *sait* pas. Il n'a jamais su. Léger comme l'air, et rapide comme Mercure, il a toujours senti, deviné, flairé avec des antennes d'une sensibilité subtile, fortement et sûrement ancrées dans la vraie tradition française — celle de la ligne droite et pure — et toutes frémissantes de nervosité vers les voies de l'avenir.

Ce qui lui a permis de devenir le porte-parole, pour ne pas dire le théoricien, du fameux *Groupe des Six* pour les musiciens, et

d'avoir écrit sur Radiguet, bien sûr, sur Satie et sur Picasso ce qu'on peut lire de plus intelligent, de plus vrai, de plus *exact* (même aujourd'hui où la littérature critique sur ces sujets ne fait pas défaut). C'est très frappant pour Picasso.

« Ce n'est pas en pensant à la vie de l'ensemble vers qui s'organisent les lignes que le dessinateur fera œuvre vivante, mais en sentant sa ligne en danger de mort d'un bout à l'autre du parcours. Un danger d'acrobate. A ce seul prix l'ensemble vivra d'une vie propre et constituera un organisme au lieu d'être la représentation morte d'une forme vivante. » Comment mieux définir la maîtrise acrobatique de Picasso? Ou ceci encore : « Il montre que la personnalité ne réside pas dans la répétition d'une audace, mais, au contraire, dans l'indépendance que l'audace permet. Le motif pourquoi Picasso n'exploite aucune de ses découvertes vient de ce qu'elles se détachent de lui-même. Chacun y cherche un point de départ, une graine, un fruit vert, au lieu de les savourer en silence. »

On aura compris, après ces citations, qu'on pourrait multiplier à l'infini, que le génie critique de Cocteau n'est pas dans l'analyse — trop souvent desséchante et stérile — mais dans la synthèse ; jamais Cocteau ne dissèque, il formule. Certes, le don de la formule qui fait mouche, aussi frappante qu'exacte et vraie, suppose un don d'expression qui n'est l'apanage que du grand écrivain. Témoin, portraitiste, « formulateur » incomparable de son époque, Jean Cocteau demeure avant tout grand prosateur. « Le vrai écrivain est celui qui écrit mince, musclé, lit-on dans *le Secret professionnel*. Le reste est graisse ou maigreur. Il y a dans le tireur excentrique, toujours si à la mode, un terrible mélange de graisse et de maigreur. » Tireur excentrique, Cocteau ne l'est pas, mais classique. Salut à Cocteau l'invisible. Non ! à Cocteau le clairvoyant.

HENRI HELL.

La poésie

Jean Cocteau écrivait en 1947 : « Ce que le lecteur veut c'est se lire. En lisant ce qu'il approuve il pense qu'il pourrait l'avoir écrit » C'était sous-entendre que les écrits de Cocteau sur d'autres écrits de Cocteau sont ceux d'un lecteur qui veut y retrouver non plus tant celui qu'il fut, mais celui qu'il est. Analyser les poèmes de Cocteau sans avoir recours aux proses qui les explicitent, n'est-ce pas les redécouvrir à travers *soi*, dans leur pouvoir direct, plutôt que de les redécouvrir à travers *lui?* Écarter un instant l'intermédiaire Cocteau, n'est-ce pas, en fin de compte, mieux embrasser Cocteau?

Des poètes.

Il est des poètes qui, noyant le monde de leur réserve d'images, s'ouvrent la poitrine : ils emportent tout dans un grand éventrement romantique. Ce flot, on se laisse porter par lui, on en est complice, on ne peut y résister. On subit ces poètes-là, éclaboussé, ébahi, sans défense. Antonin Artaud, Robert Desnos, Pierre Jean Jouve sont du nombre : avec eux la discussion n'est point possible, mais un contact direct et brûlant, peau à peau, muqueuse à muqueuse, verbe reptile à verbe reptile.

D'autres poètes, au contraire, s'ingénient, avant même d'écrire, à mettre toutes les réticences, toutes les méfiances, tous les calculs de leur côté, comme si la poésie était une conjuration suprême avec les polices les mieux organisées de la raison. Chacun de leurs poèmes est prévu, prévisible, vu et visible : les poètes discutent avec eux-mêmes, avec qui les lit, avec qui refuse de les lire. Leurs triomphes sont ceux de l'homme pensant. Quelle que soit la muraille qu'on essaie de prendre d'assaut, dans leur forteresse, ils possèdent assez de munitions pour prévenir les traîtrises : arbalètes de la logique, flèches de la démonstration, créneaux du didactisme, mâchicoulis de l'équilibre. Ces poètes-là nous apportent du monde leur vision particulière, en nous démontrant par *a plus b* qu'il serait ridicule d'en concevoir une autre. Notre ravissement, notre abdication est alors chaque fois raisonnée, et comme lucide à froid. Ainsi, Valéry est, par excellence, un enchanteur qui opère — la lame est glaciale et la blessure profonde — sans anesthésie.

Il est une troisième espèce de poètes, ceux d'un *pari :* pari de

Pascal, pari mutuel ou roulette russe. Eux ne font qu'entrouvrir leur poitrine, trop polis pour noyer le monde, trop riches d'images pour les garder secrètes. Et ils savent le danger des systèmes : ils n'opèrent pas à chaud, comme les laves d'un volcan, ni à froid comme les glaçons de Valéry. Ils sont confortablement tièdes, disons chaleureux, disons sympathiques. Ils jouent à se vouloir très spontanés et très calculateurs à la fois, très emportés, mais très prudents. De leur pari ils sont tout aussi bien les joueurs que l'enjeu. Ils vous proposent non point des théorèmes à résoudre, mais des axiomes qu'on est bien obligé d'admettre avec, à la base, un vice de construction évident. Ils sont légers, de peur de paraître tragiques. Ils sont tragiques, car ils ne veulent tout de même pas qu'on les prenne trop à la légère. En eux le conflit ne connaît pas de fin : ils se veulent poètes par illumination et poètes par choix. Ce balancement même est délectable, car il met à nu cet adjuvant du merveilleux : le doute, sans quoi le créateur paraît toujours un monstre. Enfin, ils sont imprévisibles.

Ligne de Cocteau.

Jean Cocteau est de ceux - là. En lui les deux tentations cohabitent : *se laisser aller au don de soi*, et *ordonner un moi aliénable ouvert aux visiteurs*. Il passe de l'une à l'autre. Avec désinvolture? Avec agilité? C'est bien vite dit. Il fait un pari, plutôt, avec lui-même et avec autrui : il sera tour à tour donateur et organisateur ; sans contrôle et méthodique ; sans raison et raisonné ; passif devant ses trouvailles et actif à les exploiter. Cette façon de ne rien refuser, et de ne rien se refuser, il en paie volontiers le prix ; disons qu'il ne craint pas de risquer dans son pari l'ensemble de sa fortune. Tout son art sur le 37 ! Tout son art sur le vert, alors que ni le rouge ni le noir ne lui suffisent ! Tout son art sur le neuvième cheval d'une course qui n'en comporte que huit ! C'est qu'il vous offre — stylet, épée, revolver et même canon de 360 — toutes les armes que vous désirez, pour l'exécuter. Il parie sans cesse contre lui. Il ne vit, il ne respire, il n'écrit que perdant, c'est-à-dire qu'il se veut à tout moment divorcé — lui qui a tant employé le mot *marié* — de chacun de ses enthousiasmes passés. Se vouloir autre, telle est sa constance, paradoxe que les personnes graves ne veulent pas prendre au sérieux. Sérieux, Jean Cocteau? Il aime trop l'enfance, le don de surprise — il est né en 1889, mais il est né chaque année depuis, de sorte qu'il n'est pas de poète plus jeune, et nous fêterons bientôt, à nouveau, son premier anniversaire — pour se vouloir austère, pour se vouloir une volonté rigide. Désarmé donc, au point de jouir d'une complète immunité. Donc, désarmant. Jean Cocteau, ce tourmenté qui tous les jours tord le cou à l'éloquence, ce grand nerveux qu'on croirait volage à première vue, est pourtant un poète de la fidélité.

Fidèle, il l'est à un certain langage attentif à ses propres grâces et soucieux, dirait-on, de ne pas blesser l'oreille fine des muses antiques. Les pâtres, les fontaines, les sources n'ont pas chassé

toutes leurs nymphes, ni congédié le dieu Pan. Les centaures — on aimerait dire : avec un air de ballet russe, et l'œil cyclopéen de Picasso — piaffent encore dans la marge de ses poèmes. Mythologie portative, où les subjonctifs, les subordonnées, les circonstancielles mènent, troupeau enrubanné, leurs nattes jusque sur les aéroplanes. Car dans la cage du pilote — copilote : Icare, commandant de bord : Orphée — on n'a point oublié les montgolfières, un peu de poudre de riz, une mouche sur la fossette du menton, et un loup sur le nez pour accentuer les audaces qu'on murmure. Grâce aussi de ceux qui, au XVIe siècle, ont fait pousser dans leur jardin quelques capucines en l'honneur de Catulle et d'Anacréon. Jean Cocteau n'est pas sans aimer la douceur angevine de Joachim du Bellay, ni la mansuétude tourangelle de Ronsard. Embarquement pour Cythère? Mais il sait que les enfers ne sont pas loin. L'indifférent de Watteau? Oui, mais sur le point de s'élancer dans un tourbillon de valses et de musiques où la gaieté n'est qu'un masque — toujours ce masque ! — de la tristesse. En somme, c'est aux rythmes de Carl-Maria von Weber qu'on aimerait voir Jean Cocteau évoluer entre deux airs — comme on dit d'un poisson de grande profondeur qu'il évolue entre deux eaux — ce Weber que Nerval fit rimer avec *funèbre*. Le jeune Nerval, justement, et le jeune Musset, on les voit, eux aussi, servir de pages au jeune Jean. Ils ne sont pas les seuls, au XIXe siècle : le cortège comprend encore Gautier et Banville. Et pourquoi pas le Samain de *Polyphème* ou le Toulet des promenades en canotier, col dur et pommeau d'argent? En un mot, fidélité à la tendresse.

Une gnose poétique.

Ce qu'il est convenu d'appeler le patrimoine commun, Jean Cocteau ne l'a pas dénigré. A l'encontre d'Apollinaire, il n'en a jamais eu assez de l'antiquité gréco-latine. Il est plus diplomate et plus sceptique. L'iconoclaste chez lui ne déteste pas les salons, et le révolutionnaire — si révolutionnaire il y a — prend de paisibles siestes sur un divan second Empire. Orphée est un frère, Apollon et Narcisse des compagnons troubles et beaux. Il aime assez qu'au fond de son bassin de natation un Neptune pansu le gratte de son trident, et que le coquillage touché par son orteil s'ouvre sur une Aphrodite ébahie : on l'imagine aussitôt faisant l'éloge de Sandro Botticelli. Son Vulcain forge les dards du coup de foudre, son Mercure lui répète qu'en poésie il faut être malin (mais non à la manière que lui reproche Mauriac), sa Junon traverse le miroir d'Alice. Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage de Singapour à Santiago ! Et Roland, au lieu de sonner du cor, s'empare du saxophone. Bœuf sur le toit, Bacchus dans la cave et demi-dieux dans l'ascenseur. Il salue aussi les Christ de passage, touristes affairés, les Marie en extase devant les vitrines des Galeries Lafayette, les Madeleine qui vident les poches des Thésées endormis après la mort du Minotaure.

Ces héros antiques ne l'ont jamais quitté, pas même à l'époque

où se voulant aussi moderne qu'une hélice d'avion, il écrit son *Cap de Bonne-Espérance* (1916), d'une plume verticale et soucieuse de laisser — dans une typographie que n'eussent pas reniée le Mallarmé du *Coup de dés* ni le Cendrars de la *Prose du Transsibérien* — des trous d'air, qui sont comme les trous d'air traversés par son ami Garros, l'aviateur. Même là, le langage se souvient de sa généalogie ; on y voit *Minerve la vierge maigre, David harassé de lutte profonde* qui *rentre sans fronde et retrouve son luth, Persée albatros hennissant au seuil des cavernes*, une aube de raid aérien qui est *un réveil blême d'Amphitrite.* C'est que, contrairement à Cendrars, à Larbaud, à Salmon, Jean Cocteau ne congédie pas les siècles qui ont précédé ; saint Pierre tape assez naturellement ses ordres à la machine Underwood, et les doux alcyons, pour se déplacer plus vite, roulent sur des pneus Dunlop. Au lendemain d'une autre guerre, dans *Léone* (1945), les dieux sont encore là, comme si les événements ne les eussent pas délogés : *O Mars pourquoi veux-tu que je brave tes Ides?* Jean Cocteau, ne voulant léser personne, acceptant que tout le monde, depuis le Pharaon jusqu'au titi de Ménilmuche, monte dans son arche de Noé (qui a un peu l'air d'une Jaguar et même d'une fusée interplanétaire), a réuni, anachroniste professionnel sans le savoir, un musée idéal où l'espace est élastique et le temps réversible. Cela ne gêne que les esprits bougons. Pourquoi Louis XIV ne serait-il pas né en Tauride et n'aurait-il pas pris pour maîtresse quelque Iphigénie portant un pull-over, celui de Juliette Gréco? Pourquoi Virgile, une seconde fois travesti, n'écrirait-il pas une ode dada et ne se ferait-il pas photographier, Mickey sur les genoux? Montage? Défi? Insouciance? Souci, plutôt, de ne rien écarter, de n'admettre que sa propre joie à respirer le monde tel qu'il nous est offert dans ses fantasmagories inextricables.

Poésie, un état.

Cette fidélité au monde encyclopédique et anthologique pousse Jean Cocteau — lui qui est généreux, et qui ne ferait pas de mal à un scarabée — à considérer la poésie comme un *état*, plus encore qu'un art, *état qui invite* toutes les autres formes de l'art, physiques, mentales, orthodoxes, inorthodoxes. La poésie — il s'en est expliqué longuement — est poésie de poésie, poésie de critique, poésie de roman, poésie de théâtre, poésie de dessin, poésie de cinéma. Et le poème — poésie de poésie faite vers — tient du tableau, de l'analyse, de l'air d'opéra, du récit, du geste filmé. Comme il n'accepte pas que le XII^e siècle suive uniquement le XI^e, ni que le temple d'Angkor ne se substitue au Sacré-Cœur, il n'accepte pas non plus qu'on veuille le priver, dans l'exercice de la poésie, de son pinceau ou de sa pellicule de cinéaste. Ses poèmes sont souvent des chants à la gloire de la musique ou de la peinture : fidélité aux muses qu'on n'a pas épousées, mais avec lesquelles le flirt est recommandé.

Dès *le Cap de Bonne-Espérance*, il associe Stravinsky à Picasso, avant d'écrire une ode à ce dernier :

et nul
mieux que toi la fugue Igor
nul
mieux que Picasso l'anatomie
nul mieux que moi l'arithmétique
alexandrine.

Il salue Cendrars, dans le *Discours du grand sommeil*, deux ans plus tard :

Blaise, on t'a arraché ta main droite.
Tu as porté ta main, comme un perdreau tué,
pendant des kilomètres.

Il n'oublie pas qu'il est le septième des Six :

Auric, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Honegger
J'ai mis votre bouquet dans l'eau du même vase.

Il dit d'Éluard sur son lit de mort :

Autant que le masque de fer
Ta figure de cire intrigue
Ton corps est une lourde digue
Où vient s'agenouiller la mer.

Admirateur? Qu'il imite, qu'il nargue, qu'il défie qui que ce soit, il le fait avec un don d'admiration ingénue on ne peut plus séduisant. Les géants sont ses frères, il n'a pas crainte de le proclamer. Et ceux qui ne sont pas tout à fait de sa taille sont également ses frères. Ceci compense cela, et lui donne le droit d'écrire des *tombeaux* où l'on sent une vénération profonde pour tout ce que l'homme a pu créer de beau au long des âges. Pas de jalousie, pas de mégalomanie ! Il rend hommage à Gongora, tire sa révérence au Greco, cligne de l'œil devant Vélasquez, se prosterne en face de Goya, rêve à Van Gogh et à Kleist, s'apitoie sur Kafka, déifie un peu trop Manolete. On n'en finirait pas de cette galerie de portraits : tous des ancêtres, tous des amis. Il court d'un olympe à un autre olympe. Il en est le chambellan, le messager au talon svelte, le rapporteur, le reporter, le poète à tout faire (mais il s'agit d'affaires divines, il ne faut pas l'oublier), jamais le trouble-fête. A interviewer ainsi Jupiter à longueur de journée, il n'a jamais prétendu sortir de sa cuisse. Il est en sympathie avec l'univers, incapable de haine ou de rage.

Cette façon de crier *ami* au berger d'Arcadie, au preux de Charlemagne, au péone de Guayaquil, au vice-roi des Indes, à Rudolf Valentino, au dernier modèle d'André Derain, ne signifie pas que Jean Cocteau se contente d'une passivité un peu joueuse. C'est aussi un dénicheur. Et un raffiné qui aime à donner des prénoms nouveaux aux choses anciennes, et des prénoms encore plus nouveaux à des choses tout à fait neuves. Appeler Barbara une sauce moutarde, Marilyn un ballon de rugby, Son Altesse Sérénissime la pelade d'un prisonnier de guerre, que cela eût été facile ! Les

découvertes de Jean Cocteau ont une autre portée. Il oublie, en ces moments-là, qu'il est un lettré ; il se laisse boxer par l'image et va au tapis, ne se relevant qu'une fraction de seconde avant le gong fatal. Il s'éveille *aux coqs contagieux de l'aurore;* il prend la seule route possible *qui est à gauche, à droite et au milieu.* Il s'élève à cent tours Eiffel au-dessus de lui-même. Plus que dans ses longs poèmes où le discours déclamatoire (*Léone* en est le moins convaincant) l'emporte sur l'inspiration, c'est dans ces images que Jean Cocteau est spontanément poète. C'est en elles aussi qu'il trouve ses propres vérités. Les unes sont drôles d'impertinence et de candeur : *Naples fume lentement son Vésuve.* D'autres sont enchantées comme les mots d'enfants : *Je taquine l'éternité, Dieu glisse et gentiment s'exprime à travers les oiseaux.* D'autres encore ont la plénitude des aphorismes inéluctables : *L'amour fait des amants un seul monstre de joie, Je pense que je pense et d'y penser je suis.* Il en est de profondes : *L'encre dont je me sers est le sang bleu d'un cygne, Caché je vis caché sous un manteau de fables.* Il en est de cosmiques : *La mer berce un ciel nouveau-né, Et, du reste, la mer est le ciel des poissons.* Il en est de déchirantes : *Combien la guerre met-elle de temps à manger une ville?* Les raccourcis donnés, les raccourcis reçus, poèmes dans le poème, sont à la fois le splendide danger du poème et sa récompense. Mais suffit-il de se fier à l'illumination soudaine et irresponsable? Saluant sans système l'ensemble de ses connaissances et de ses frissons, Jean Cocteau n'en a pas moins ses monstres personnels, ses monstres insistants.

Thème de l'ange.

Il a des amis inconnus et charmeurs, chargés de lui apporter des nouvelles d'autrui ou de lui-même, nouvelles qu'il lui appartient de mettre au clair : les anges. Les uns sont des sosies, les autres sont invisibles, lourds comme des chimères carnivores, éthérés comme une odeur de mimosa. Garros était déjà un *ange de plomb.* Il en est qu'il croit toucher, d'autres qui se contentent de laisser des empreintes mystérieuses. Il se veut *chasseur d'anges :* est-ce dans l'espoir d'une annonciation qui prendrait la forme d'une genèse, au seuil d'un poème encore à naître? Est-ce pour se mettre sous les yeux, à tout moment, un miroir de lui-même, porteur d'ailes et de conscience? L'ange distribue des ordres de mission, mais demeure sibyllin. Point n'est besoin de le craindre outre mesure : *l'ange cycliste* s'amuse à quelque facétie du dimanche. Ou bien il a des attentions de boy-scout : il imprime un journal à la polycopie. *Espèce de muse,* il joue aussi au détective. En lui le principe du verbe remplace toute autre loi. Il a des pouvoirs magiques, dont il n'use que rarement, mais il lui arrive de vous changer en *stature équestre.* Comme dit l'adage, chaque fois que le silence s'établit, l'ange traverse l'azur de ses ailes pointues qui laissent des virgules et des points de suspension :

Chère beauté jeune spectre
Mêlant l'ivresse à l'ennui

Cinq anges s'élancent du sceptre
Cinq anges volent dans ta nuit.

Jean Cocteau appelle *anges* ses prémonitions, ses remords, son besoin de croire en un garde du corps fidèle, mais mystérieux, sans que cet être doux prenne, comme chez Rilke, les proportions d'un aigle qui lui ronge le foie ; Prométhée n'est pas *persona grata* dans la mythologie de Cocteau.

Thème du rêve et du sommeil.

Qui croit à l'ange, croit au mirage ; qui croit au mirage croit au rêve. Jean Cocteau accueille les siens avec plaisir ; il ne les veut pas obligatoires, à la manière surréaliste ; tantôt il s'y enlise, tantôt il veut s'en *désengluer*, et c'est pour mieux s'y enfoncer encore. Qu'importe s'il disparaît alors dans les royaumes où tout est surprise ! Jean Cocteau prend des vacances chez la *Belle au Bois Dormant*, et auprès du *Chevalier à la rose*. En revient-il? A regret, sans doute, comme on rentre à Paris pour retrouver ses habitudes, le Palais-Royal, la rue Montpensier, l'odeur de la brioche :

Prends garde. Le dormeur peut se perdre en rêvant.

Il faut un compromis ; il reste éveillé en rêve, et un peu somnambule dans l'état de veille :

Le sommeil et la mer sont tes vrais éléments
. . . . .
J'ai retrouvé le rêve
Qui m'avait endormi.
J'ai retrouvé la rive
Où je vois mes amis.

Thème de la transparence.

Si l'ange l'emporte vers des régions qu'il ne connaît pas, le rêve les lui rend familières. Tout autre que lui se serait plu à cette promesse de métamorphose ; Jean Cocteau n'en goûte l'ivresse qu'avec une joie mêlée. Aller partout, devenir oiseau, se faire nuage, n'est-ce pas aussi être transparent, c'est-à-dire traversé à tout moment par des objets, des soupirs, des idées qui vous ignorent? Le cristal, d'être pur, est invisible. La transparence n'est-elle pas synonyme d'évanescence?

L'invisibilité qui protège ma ligne
M'enseigne son secret...
... Déjà je fonds, je suis écume.

Thème de l'accusé.

Le poète a tenté de se libérer de son corps ; c'est là une audace que l'univers ne pardonne pas. On lui a imposé un poids et une forme, qu'il les garde ! A force de suivre l'ange et de prendre le rêve pour la réalité, on se fait expulser des hommes. Se vouloir

diaphane est un crime. Et le poète, à jamais, court d'un tribunal à l'autre. Son supplice consistera à vivre de sursis et d'appels. Il a voulu connaître le haut-lieu ; il connaîtra tout au plus le non-lieu :

On me guette. Prenez garde. Parlez tout bas...
... Quel est ce faux témoin qu'à mon procès j'appelle
Quel est l'accusateur en moi-même dressé?...
... L'avocat me suspecte et le jury m'accuse
Tous les témoins me donnent tort
Et je dois écouter sans me trouver d'excuse
Ma condamnation à mort...

Thème de la mort.

La mort ! Nul mieux que Jean Cocteau ne se sait périssable, fugace, mortel. La mort qu'il fréquente est pudique ; elle s'est défaite de ses attributs les plus repoussants : squelettes vers de terre, pourriture, pour s'ennoblir dans l'allégorie. Jean, Cocteau lui lance avec allégresse ses invitations, d'une allégresse plus émouvante que les cris de désespoir :

Traduit de quoi? De cette langue morte, de ce pays mort où mes amis sont [morts.

Car, en sa compagnie, *on meurt à merveille*, et on n'en continue pas moins de vivre :

Je voudrais qu'on me dise depuis combien de temps je suis mort...
... Une mort pour de rire à toutes les escales.

Ce jeu de cache-cache, qu'en pense sa locataire? La mort accepte-t-elle l'invitation? Elle se fait prier ; elle baisse les yeux ; on dirait qu'elle craint le viol ; mais n'est-ce pas elle qui un jour violera le poète?

Voilà pourquoi la mort également m'effraye,
Et me fait les yeux doux;
C'est qu'une grande voix murmure à mon oreille :
Pense à mon rendez-vous.

Quand ces manières auront cessé, tout aura cessé. Après la mort, ce sera *l'ennui mortel de l'immortalité*, quoique rien ne puisse changer la *vieille habitude de l'éternité*. Suprême défi? Sans autre loi que celle d'exacerber à tout moment une sensibilité remuante, sans autre volonté que d'être *à vif*, Jean Cocteau ne se veut ni philosophe, ni penseur. S'il accepte tout ce qui lui est donné, c'est à la condition d'abdiquer devant ses sens ; il n'a d'autre morale de l'action que celle du metteur en page : page de vie que l'on brûle, page de poème que l'on corrige. Il va d'enthousiasme en enthousiasme. Comme vivre est vivre dangereusement, il crâne, en proie à ses *moi* successifs, qu'il poursuit, qu'il rattrape, qu'il perd.

La recherche d'un moi.

Que de fois il s'écrie : « Jean, dis-moi qui je suis ! » Capable de tout, ouvert à davantage, arrivera-t-il jamais à se connaître? De la *difficulté d'être* à l'*impossibilité d'être*, il n'a jamais cessé de se définir, ravi de ses formules, et méfiant à l'égard de celles qui lui paraissent les plus jolies, de sorte que pas plus que son ange, il ne parviendra à saisir son moi véritable. Condamné à s'imposer aux autres, condamné à ne pas s'imposer à lui-même :

c'est moi
maigre Colomb des phénomènes...
... danseur de corde
rose
aspiré par le vide...
... j'ai grandi comme un cataclysme...
... oh, mes amis, mes chers amis
qui savez ce que c'est que d'être
faites-moi croire que je suis...
... Un corps vivant? Où l'aurais-je,
Grand Dieu? Ce n'est pas ici
Où le bruit des pas craque dans la neige.
Pas non plus ailleurs. Alors?...
... Quel est l'accusateur en moi-même dressé
Exigeant que ma bouche épèle
Chaque lettre de mon passé?

Jean Cocteau ne veut pas que ses poèmes soient plus systématiques que tout ce qui le divise et le multiplie à la fois. Miroirs déformants, qui font qu'il ne se voit point comme il est ; miroirs à ce point sensibles qu'ils se déforment aussitôt qu'il s'y regarde. Est-il marié à ses *belles strophes?* C'est pour mieux les tromper. Demande-t-il à la poésie de remplacer l'univers? Elle le déçoit : *La poésie ressemble à la mort. Je connais son œil bleu. Il donne la nausée.* Se force-t-il à écrire pour s'entraîner à croire ce que ses mots désobéissants disent malgré lui?

Ce qui peut se dire (et cependant
que ne puis-je dire avec
ma façon de forcer les mots
à se taire) ce qui ne peut
se dire c'est le miel
des abeilles de l'agonie,

écrit-il dans ce recueil sobre et tourmenté, *Crucifixion*, qui est avec *Plain-chant* et *Clair-obscur* son œuvre poétique la plus remarquable. Il n'a qu'une ressource : s'interroger, et créer, en s'interrogeant, des points d'interrogation obsédants, aussi *peu auteur* de ses *poèmes de soie et de foudre* qu'il est possible pour quelqu'un chez qui l'écriture est le principe même de la vie. Un peu d'humilité? Quelques excuses?

De mes luttes maladroites
Sortent poèmes qui boitent
Et moi je boite comme eux...
... C'est du sang que je saigne.
C'est de l'encre qui sort.

De tels aveux ne peuvent mener qu'au silence ou à la sacralisation du jeu. Haute école, haute voltige, haut voltage, Jean Cocteau choisit les tréteaux les plus exposés aux quolibets : il y est étourdissant ; il y applaudit lui-même ses contorsions, ses escamotages, ses pastiches qui font de lui le virtuose douloureux que Mallarmé eût aimé. Il sait que ses loopings sont aussi des records d'altitude ; il n'est pas peu fier de sa gymnastique, ou de mettre la charrue de la syntaxe avant le bœuf :

J'ai tordu le poème et fait un masque avec...
... Les cheveux gris, quand jeunesse les porte,
Font doux les yeux et le teint éclatant...
Pour ma douleur mourir il faut qu'elle sous l'arche
Des nerfs passe et repasse en calculant ses pas
Qu'elle ses chiffres compte et augmente sa marche
Davantage enfonçant les pointes du compas.

Les grands mystères, les problèmes métaphysiques, l'avenir de l'homme et de la planète, Jean Cocteau ne les veut autres, résolus, sans solution, irrésolus, insolubles que dans la mesure où ses sens, toujours dressés, toujours à l'affût, les reçoivent, les traduisent, les abandonnent. Il n'y a qu'une *réponse indifférente à notre où donc es-tu*. Qu'il lui suffise, sous le plus grand chapiteau du monde, à même la Moyenne Ourse, de changer *la suie en neige*, de se sauver *par le toit*, et narquoisement de crier, ses deux mains d'iguane posées contre ses lèvres, en porte-voix :

Je vous laisse à vos buts. Le mien c'est la manière
Dont je pose mes pas.

Jean, je défie quiconque aime la poésie, de ne pas te tutoyer.

ALAIN BOSQUET.

La poésie graphique

POUR tracer une ligne vivante et ne pas trembler de la savoir en danger de mort sur tous les points de sa route, il me faut dormir d'une sorte de sommeil, laisser descendre sans réserve les sources de ma vie dans ma main, et que cette main finisse par travailler seule, par voler en rêve, par se mouvoir sans se soucier de moi.

Ainsi Jean Cocteau a décrit l'état d'être propre à la création de la ligne vivante d'un dessin. Son analyse est également valable pour la création d'une ligne de poésie vivante. Les sources et la signification de la vie demeurent dans ce sommeil et dans ce rêve. Puisque Cocteau lui-même, avec l'exactitude et l'humilité qui le caractérisent, définit son œuvre de création picturale *Poésie graphique*, c'est ainsi que j'en parlerai.

La raison d'être du poète est anormale et précaire. Peu d'hommes ont le cœur assez pur et l'esprit assez innocent pour la soutenir. La condition poétique est un amalgame de ce qu'il y a de plus absolu et de plus fragile dans la condition humaine. Le poète se place, et il est placé à l'horizon de l'humanité. Cet horizon existe, en fait, uniquement grâce à sa défaillance et son intégrité. Or le monde hésite à pardonner tel éloignement des habitudes et des expédients de sa trivialité. Rien de plus facile que de rejeter sur autrui l'effet nuisible de sa propre insuffisance. Que le poète ait dû depuis toujours combattre l'incompréhension, c'est un truisme. Le monde a voulu en faire une boutade. Mais les boutades du monde ne servent, en fin de compte, qu'à ajouter des points d'exclamation aux insuffisances du monde.

Ce demi-siècle a vu croître à un degré inconcevable les enchantements de l'enfer. Sous prétexte de regarder en face la réalité on nous a donné en spectacle la dégradation de l'homme et le refus de son humanité. Mais l'enfer est un terrain vague où rien ne fleurit, un désert voué au néant et non à l'être. Même les plus effrayantes fleurs du mal exigent de la terre humaine. Quelle supposition vitale quant à la nature d'une existence supportable peut-on tirer de ce vide apocalyptique que nous présente chaque jour plus assidûment le visage de l'Art? Aucune! Les revirements de la mode mettront bon ordre à ce chaos, tout comme la poésie doit enfin disposer des revirements de la mode. Mais triompher n'est point le rôle du poète. Il ne pourra jamais que nous offrir les petits moyens d'une victoire intérieure qu'il reste

à chacun, par la suite, de réaliser pour soi. Ainsi la poésie devient un fait de générosité d'âme. Or, on ne peut livrer son âme au monde sans se la faire arracher. Peu importe. Ce qui compte, ce qui demeure, c'est la dignité d'être dans le vrai.

C'est là que nous trouvons Jean Cocteau, poète aussi irrésistiblement par le dessin que par la parole. Et il est placé dans le vrai autant par le faux qu'on lui attribue que par l'acte volontaire de son âme et la vérité de cet acte. En effet, dire du mal de Cocteau est devenu un sport parmi les jeunes vieillards et les vieillards adolescents qui n'ont d'intellectuel que cette étiquette qu'ils affichent pour mieux la profaner. La beauté n'est pas à la mode. Même cette beauté qui se montrait parfois à travers l'image du paroxysme, même cette beauté-là commence à être démodée. Tant pis pour la mode. Depuis toujours le visage de la beauté a été simple. Toute grandeur humaine tend vers la simplicité. Mais notre époque, ne sachant plus comment se regarder, prétend que la simplicité est trop facile. Les dessins de Jean Cocteau sont simples. Ils ne sont pas faciles.

Ayant depuis toujours dessiné, ce n'est qu'en 1923 que Cocteau a bien voulu donner au monde l'occasion absurde de le prendre au sérieux en tant que dessinateur. Plutôt il donnait au monde l'occasion de *se* prendre au sérieux. Il a laissé paraître un volume de ses dessins. Que ce volume ait paru à la demande de Picasso et lui soit dédié peut nous apprendre beaucoup, car c'est Picasso, avant tout le monde, qui a su mener notre époque le long de la route tortueuse que la beauté doit prendre pour arriver à la connaissance du public. Les dessins que Cocteau nous a donnés de 1923 sont en grande partie des portraits d'amis tracés avec une fidélité dans l'amitié et une vitalité que seuls Picasso et Matisse de notre temps ont pu égaler. En effet la ligne est vivante. Regardez par exemple le portrait numéro 8 de Raymond Radiguet ; telle grâce calligraphique fait preuve de la maîtrise nécessaire à cet effet de simplicité. De même pour les portraits de la comtesse de Noailles, Francis Poulenc, Georges Auric et Picasso, où l'artiste parfois frôle la caricature pour ne nous présenter que l'aspect fondamental d'un personnage. Ainsi dans les dessins de Diaghilew et Nijinsky nous n'apercevons que l'essentiel de leur rapport : aperçu d'une exactitude presque hallucinante, d'ailleurs, et qui prévoit nettement le drame que ce rapport devait faire éclater. Les dessins de Cocteau se situent toujours en plein centre d'une réalité humaine ; c'est la cible de la poésie. Et si jamais l'on demande comment voir cette réalité à travers la seule ligne d'un profil que Cocteau peut sembler avoir tracé déjà mille fois, la réponse est toute faite : voir n'est pas regarder, voir est éprouver et être éprouvé. Voilà la réalité ! Pour ceux qui osent se risquer a la contrainte elle surgit à chaque ligne de la poésie graphique de Jean Cocteau. Cette contrainte est celle de la simplicité, de l'innocence et de la morale. Et, selon les mots de l'artiste, *elle ne récoltera ni électeurs ni admirateurs. Elle ne se fera que des amis.* Aussi nous sommes en posture de nous rendre compte que, devant la poésie, il ne peut s'agir d'*expression.* Cocteau ne cherche ni à s'exprimer

ni à jouer avec l'illusion de la vie. C'est l'expérience immédiate qu'il nous propose. Mais, en même temps, il a bien voulu nous laisser réaliser que rien n'est semblable à son apparence. Voilà le tour de la simplicité, qui consiste à partir de la chose réelle pour aboutir à la chose vraie.

Le temps a amené quelques modifications dans le style des dessins de Cocteau. Cela se manifeste principalement dans le jeu de l'espace, qui prend sa part de vitalité dans la conception de chaque dessin. Auparavant c'était la ligne qui vivait *sur* la page. Par la suite c'est *dans* la page que l'œuvre se situe, dans l'infini qui l'entoure et qu'elle entoure. Parmi les soixante dessins pour *les Enfants terribles* nous trouvons celui titré *Paul se meurt*. C'est une image égale à la grandeur de cet état ultime, et l'on peut voir justement combien cette réalisation est due à l'économie savante et instinctive de l'espace. Être savant et instinctif, d'ailleurs, n'est nullement contradictoire ; l'artiste doit toute sa vérité à cet état d'âme. En comparant le portrait de Radiguet déjà cité avec le dessin *Paul se meurt* nous apercevons combien l'exigence du graphisme poétique a fait évoluer celui qui, douze années auparavant, avait écrit : *Les poètes ne dessinent pas. Ils dénouent l'écriture et la renouent ensuite autrement.* Comme si l'acte créateur devait répondre à quelque prétexte humain pour pouvoir s'avouer au monde, le mariage de la poésie et du dessin est achevé par une affirmation du style qui nous invite à regarder au-delà de l'image afin d'éprouver une réalité qui tient à toute épreuve.

C'est en 1949 que Jean Cocteau a créé au pastel ce chef-d'œuvre qu'est le carton de tapisserie *Judith et Holopherne*, travaillé à la laine ensuite avec une vérité minutieuse dans l'atelier Bouret d'Aubusson. On peut admirer cette création maîtresse au musée Grimaldi d'Antibes. Dire que c'est la plus belle tapisserie des temps modernes est facile. Justifier telle affirmation est également facile. Cette œuvre a été créé pour être tapisserie et ne saurait exister sous une autre forme. Elle a été créé pour utiliser au mieux les techniques qui devaient la réaliser et elle se rattache à la grande tradition de la tapisserie en n'essayant nullement de *faire moderne*, soit par un éclat simpliste de couleurs et de formes, soit par une soumission aux exigences de la décoration. Pourtant les rapports de couleurs et de formes n'auraient pu être conçus à une autre époque que la nôtre ; ils rendent mythe et horreur à l'actualité tout comme Botticelli a su le faire pour ses contemporains en se servant du même sujet. Ici nous sommes en face, une fois de plus, de cette capacité que Cocteau ne partage qu'avec Picasso parmi ses contemporains : la capacité de nous rendre, immédiats et vivants, les mythes qui de tous les temps ont apporté à l'homme le sens le plus profond de la condition humaine. A vouloir bien contempler cette tapisserie on peut se trouver subitement en face de la réalité implacable qui impose à tout être humain conscience de sa nature.

Ayant pris contact avec la couleur, Cocteau s'est mis à peindre avec cet acharnement qui caractérise toujours son activité de créateur. Non seulement il a peint des toiles, mais il est monté jusqu'à

l'échelle des fresques pour enchâsser dans son rêve de vitalité la Villa Santo Sospir, demeure enchanteresse de Mme Alec Weiweiller à Saint-Jean-Cap-Ferrat. Dans ses peintures le poète nous offre les mêmes qualités d'âme — et il s'agit de la nôtre autant que de la sienne — qu'on trouve dans ses dessins ; et aussi les mêmes qualités de grâce et de simplicité plastique. Cela n'est pas pour suggérer que ses tableaux sont uniquement des dessins coloriés, mais il est vrai que la ligne fébrile et vivante joue plus dans la conception que le jeu des couleurs en masses opposées. Dans l'œuvre peinte de Jean Cocteau la couleur sert surtout, et avec une acuité admirable, à renforcer l'émotion précise déjà établie par la création linéaire. Pour s'en rendre compte, il suffit de contempler une œuvre comme la *Tête d'Orphée mort*, où des coloris sombres s'ajoutent aux rythmes violemment angulaires de la tête contrastant avec la courbe douceur d'une lyre pour affirmer l'angoisse de la tragédie.

Jean Cocteau n'a pas voulu se situer dans les courants et les marées de l'art moderne. Trop soucieux du vrai — et pour lui et pour ses amis — il a tenu à laisser à ceux qui ne pouvaient faire mieux les débats de critiques et de marchands de tableaux. Il n'en avait, d'ailleurs, guère besoin. La poésie se situe toute seule, sans le concours de quoi que ce soit, et se situe là où nulle fantaisie de la mode ne peut la déplacer : au cœur de tout homme qui ose accepter son cœur. Si l'on insiste, néanmoins, pour situer l'œuvre graphique de Cocteau par rapport à ses contemporains, la pensée va d'abord vers ses amis Picasso, Matisse et Modigliani. Mais la vraie situation, le rapport profond et vital est tout à fait ailleurs, là où, étant poétique, on la chercherait peut-être le moins. Dans notre siècle il n'y a que le douanier Rousseau qui a su, sans le savoir — et dans la ligne même de Cocteau — laisser descendre les sources de la vie dans sa main pour créer une œuvre de véritable poésie. Chez les autres, le savoir l'emporte trop visiblement sur l'instinct. Le douanier Rousseau, lui aussi, n'a nullement cherché à se « situer ». Il ne se souciait, comme Cocteau, que du vrai qui se trouve au-delà de la réalité apparente. Ainsi, on peut les placer ensemble dans le domaine de la poésie graphique.

Reniant les enchantements de l'enfer, tout comme Orphée, qu'il nous a si souvent évoqué, Jean Cocteau nous offre par sa poésie graphique tout ce que le monde permet de grâce, de vérité, d'idéal et, enfin, de vie. Il nous l'offre à condition seulement que nous osions nous l'offrir avec un esprit de pureté et d'innocence tout égal à celui de son offrande.

JAMES LORD.

Les mémoires

COCTEAU mémorialiste ! Curieux propos que de saisir, sous cet angle, un homme qui a toujours tenu la mémoire en grande défiance. *L'entrepôt de la mémoire n'est point à mon service. J'ai toutes les peines du monde à en obtenir quoi que ce soit* (1). C'est que la mémoire de Cocteau fonctionne d'une façon particulière : les souvenirs récents n'y laissent que des traces molles, débordées par l'empreinte profonde des souvenirs anciens. Dans cette *nuit terrible et confuse*, qui obéit mal à sa volonté, il distingue mieux les choses que le temps éloigne et qui *grandissent jusqu'à l'apothéose historique ou mythologique*. Cocteau revendique d'ailleurs cette forme curieuse de son esprit, mélange d'enfance et de vieillesse. Je ne suis pas *jeune*, comme on le croit. On met longtemps à devenir *jeune. Je ne suis pas en enfance, mais presque. Mon enfance est interminable* (2). Cette enfance préservée est le fait des poètes. Les souvenirs de Cocteau sont des souvenirs de poète, aériens, libres, sans fil conducteur apparent, comme sortis d'un rêve, un rêve où le poète prolonge, en quelque sorte, le rêve permanent où il vit et dont il ne peut se déprendre, même lorsqu'il s'efforce de matérialiser des fantômes évanouis.

Pour lui, cette intrusion dans le temps est une manière de prendre possession des êtres et des choses. Il recrée, par les alchimies secrètes de la mémoire, un monde qui lui appartient beaucoup plus que le monde réel. Par cet autre don de l'enfance, il se révèle parent de Proust. Comme lui, *il dévore ce qu'il regarde et en retient le détail* (3). Comme Paul Morand, dont il a la vue perçante, *le premier coup d'œil rapide qu'il jette sur un visage le renseigne mieux sur ce qu'il renferme qu'une longue étude* (4).

Mais ses souvenirs ont leur couleur propre qui les limite en même temps qu'elle leur donne leur originalité : il n'a gardé mémoire *que de types et d'ensembles assoiffés de survivre, dont la frivolité relevait du drame, dont la légèreté tenait du prodige* (5). C'est l'homme de théâtre alors, qui se découvre à travers eux, avec son goût du pathétique. Les personnages qu'il ré-anime tiraient leur singularité moins d'une recherche laborieuse de la vedette que d'une lutte contre la mort, qui *les grandissait, créait entre eux et de simples créatures, la même différence qu'entre un monsieur qui se promènerait à petits pas avec un parasol japonais*

(1-2) *Journal d'un inconnu* (Grasset).
(3-4) *Lettre aux Américains* (Grasset).
(5) *Portraits souvenirs* (Grasset).

à la main et un acrobate qui exécuterait ces mêmes pas et brandirait ce même parasol sur une corde raide (1).

Portraits souvenirs.

Son enfance et son adolescence furent celles d'un garçon français issu de la bourgeoisie parisienne la plus assurée, en un temps où ces mots comportaient leur plein sens, dit de lui Roger Lannes (2). Autour de ses grands-parents et de ses parents, et quelquefois malgré eux — comme ce fut le cas pour Catulle Mendès — il a connu un grand nombre de ces *monstres sacrés* pour qui, par la suite, il continua de ressentir une profonde attirance. Sarah Bernhardt, — *cet étrange paquet d'une tignasse blonde et d'étoffes orientales, étoilé par des yeux de vieille lionne, ce déroulement de meuble en meuble d'une femme mourante, forte comme un Turc, et qui s'achève les bras en croix contre une porte médiévale* (3), — Polaire, — *une tête plate de serpent jaune tenant en équilibre les huîtres portugaises de ses yeux clignotants de nacre, de sel, d'ombre fraîche, les traits bridés, tendus, noués sur la nuque par un catogan noir de percheron, le feutre à la renverse au-dessus de la frange, une bague de Lalique en guise de ceinture, la jupe de gommeuse découvrant des chaussettes et des bottines à boutons aux patins cruels, l'actrice violente comme une insulte en langue juive, se tenait au bord du ring, droite et raide, dans une pose d'attaque de nerfs* (4), — Liane de Pougy et *son profil de couteau à poisson en haut d'un col de cygne,* surgissent sous le trait précis, comme des météores étincelants.

Mounet-Sully, déclamant le monologue de *la Grève des forgerons,* fit une impression si vive sur son esprit de petit garçon, qu'il s'en souvint lorsqu'il écrivit *la Voix humaine,* et il doit à de Max ses premiers succès de poète, à seize ans, succès dont il comprit vite ce qu'ils comportaient pour lui de risques et qu'il chercha à faire oublier. Ce qu'il n'oublia jamais, c'est que de Max lui rendit service, car *il lisait plus loin que mes sottises, me devinait une force cachée, m'obligeant à me vaincre et m'enseignant que la grandeur s'accommode mal de nuances délicates* (5). Pourtant, ces nuances délicates, il les recherche instinctivement parmi les êtres qu'il se remémore. Sous l'écorce extérieure hautaine ou excentrique, il s'acharne à découvrir l'élévation de l'âme ou la délicatesse du cœur.

Reines de la France.

Les portraits rassemblés dans *Reines de la France,* esquisses destinées à accompagner des gravures de Christian Bérard dénotent,

(1) *Portraits souvenirs* (Grasset).
(2) *Jean Cocteau* (Pierre Seghers éd.).
(3) *Reines de la France* (Grasset).
(4-5) *Portraits souvenirs.*

chez Cocteau, un sens sûr de la grandeur et l'art de définir cette grandeur en peu de mots. *La forme inattendue que prend le destin pour surgir sur un point, à la minute décisive, alors que nous l'attendions sur un autre*, c'est sainte Geneviève, et Blanche de Castille, *un gisant debout, un bloc de transparence, une eau dure*, émerge de l'histoire *comme une grande voile blanche, gonflée par le vent.* Ce n'est pas la précision nouvelle, née d'une longue recherche qu'il faut demander à ces pages brillantes et fermes ; mais plutôt la matérialisation fulgurante, en une seule image qu'on n'oubliera plus, de personnalités complexes enfouies jusque-là dans nos esprits et étouffées sous une foule de détails.

L'admiration me laisse froid. Mon œuvre exige l'amour (1), dit-il, et il semble bien que, de son côté, il ne puisse admirer que ce qu'il a, une fois au moins, aimé. Mistinguett et sa voix traînante — *cette voix qui est un autre regard de cette figure construite pour les taloches* — bouleverse aux larmes ce Parisien de Paris qui devine, en l'impératrice Eugénie, un attachement égal au sien pour la capitale. La femme qu'il a connue sur le bord de la tombe, pareille en son agilité *à quelque fée des chèvres*, il la regarde avec une sympathie émue. Le visage seul rappelle le tableau de Winterhalter : *Il a gardé sa délicate forme ovale. Il semble qu'une jeune femme malheureuse a trop enfoui son visage dans ses mains et qu'à la longue les lignes de ses mains y ont laissé leur empreinte* (2).

L'amitié et l'amour.

Cette sympathie, cette tendresse sous-jacente, il les laisse couler sans frein lorsqu'il trace le portrait psychologique de la France que renferme l'admirable *Lettre aux Américains*, ou lorsqu'il paie, auprès de ses modèles, une vieille dette d'amitié. Non qu'il se munisse d'œillères. *L'amitié comporte la clairvoyance. Elle admet les défauts sur lesquels l'amour s'aveugle* (3). Si elle lui a rendu supportable le voyage entre la vie et la mort, elle l'a, quelquefois, malmené. Sur elle, il laisse alors descendre le silence, à moins qu'il ne raconte ses démêlés — avec Maurice Sachs ou Claude Mauriac, par exemple — non pour s'en plaindre, mais pour les expliquer. De ces élans qui se sont repris, tournés en dénigrement ou en injures, il démonte les rouages : *La jeunesse est injuste. Elle se doit de l'être. Elle se défend contre l'invasion de personnalités plus fortes que la sienne. Elle se livre d'abord. Ensuite elle se met sur la défensive. D'un jour à l'autre, elle résiste. L'amour et la confiance qui l'habitaient lui apparaissent comme une maladie. Sa hâte à combattre cette maladie la trouve sans armes. Elle s'en improvise. Elle se tourne contre l'objet de sa confiance et le piétine, d'autant plus fort qu'en le piétinant, elle se piétine* (4).

L'amitié, en tout cas, ne procède jamais, à ses yeux, du coup de foudre, *mais d'une méticuleuse étude des âmes* (5). Parfois elle

(1) *Essai de critique indirecte* (Grasset).
(2) *Portraits souvenirs.*
(3) *Journal d'un inconnu.*
(4-5) *Journal d'un inconnu.*

réclame la protection de soi-même, comme il en alla dans le sentiment qui unissait Cocteau à Anna de Noailles. De cette femme étourdissante, qui subjuguait son auditoire qu'elle ne laissait jamais libre de reprendre ses esprits, il savait qu'il ne devait la voir qu'en tête à tête et que la fuite, souvent, préserverait seule des liens d'une complexité fragile. Elle aimait la gloire au point de se dresser elle-même, de son vivant, sa propre statue. La statue que lui élève Cocteau lui donne une autre vie, où les ridicules et les excès apparaissent comme la marque du génie, or et plomb mêlés, la statue de chair et de sang la mieux faite pour celle dont il écrivait douloureusement : *Elle est morte. La vie est morte.*

Jean Marais

Est-ce parce qu'un sentiment de solide amitié le poussait, est-ce pour rétablir la vérité autour de la personne de Jean Marais, que Cocteau s'en est fait le biographe (1)? Les deux ensemble, apparemment. Il voue à cet autre *monstre sacré* une admiration qui s'attache à l'homme autant qu'à l'acteur et qui plonge ses racines dans une vieille affection.

Curieuse biographie d'ailleurs, où l'auteur se démasque en même temps qu'il démasque son modèle. Une sorte de conversation à deux, où Jean Marais dépouille son apparence de jeune premier trop séduisant, pour laisser place à un artiste possédé par la passion du théâtre et qui marche sans cesse à contre-courant de soi-même, dans la direction qui lui est la moins facile, avec le souci de perfectionner son âme autant que son jeu.

André Gide.

Si quelqu'un, durant sa vie, a contribué à établir sa propre légende, c'est bien Gide. Selon une théorie chère à Cocteau, *tout le monde a un visible et un invisible. La plupart du temps, le rôle de l'écrivain est d'aider l'invisible en le cachant sous l'invisible. Après la mort, cet invisible prend sa revanche et devient le visible véritable. André Gide a toujours voulu être visible. Être un mystère visible. Être une énigme visible... Il voulait nouer ensemble les privilèges de l'avenir et de l'immédiat* (2).

Pour Cocteau, ce qu'il attend de Gide mort, ce sont les textes où il se déshabille vraiment et qui existent peut-être, et non les histoires scabreuses qu'il racontait sur lui-même, sans doute pour en cacher d'autres plus scabreuses encore. Il démonte les mensonges enfantins de celui qu'il appelle *une fraude vivante* et les complications de ses petites vengeances, de ses mesquineries puériles. Dans ce labyrinthe où Gide s'embrouillait lui-même, Cocteau avait du mal à le suivre. Il y avait pourtant entre eux un commerce très agréable, une fois *lavé le linge sale*. Mais l'un n'apprenait rien à l'autre et réciproquement, ou presque rien. *Gide ne*

(1) *Jean Marais* (Calmann-Lévy).
(2) *Gide vivant* (Amiot-Dumont).

pouvait m'apprendre quelque chose que par contraste. Ce qu'il m'a appris est immense. Il m'a appris qu'il ne fallait tirer profit de rien et qu'au lieu de dire à la jeunesse « quitte ta maison et ta famille », il fallait lui dire « ne bouge pas et sauve-toi à toutes jambes au fond de toi-même ».

Le voyageur.

C'est pourtant à André Gide que Cocteau a dédié, en 1936, *Mon premier voyage*, ce livre né d'un pari, où il a cherché à retrouver l'ivresse de son enfance après qu'on l'eût mené voir, au Châtelet, *le Tour du monde en 80 jours. Quel émerveillement! Je m'attendrissais, j'étais bouleversé. Rien ne pouvait être aussi beau. Et c'était très beau, je vous assure. Pendant ce voyage que je viens de faire, j'ai quelquefois trouvé que c'était presque aussi beau, mais jamais tout à fait aussi beau* (1).

Nouveau Philéas Fogg, projeté dans une course contre la montre autour du globe, il s'évade de sa *difficulté d'être* comme d'un sommeil, et découvre, selon le mot de Nietzsche, la vertu des *courtes habitudes* et qu'elles sont des *moyens appréciables d'apprendre à connaître beaucoup de choses.* Il va *de lieux communs en lieux communs*, traverse en coup de vent les civilisations, aborde les hommes avec cette innocence superbe du poète, qui capte les derniers soubresauts d'un monde à la veille du cataclysme. Il y a loin, puisque la comparaison s'impose une fois encore, entre les relations de voyage de Morand, qui sait ou comprend tout, et l'exploit de Cocteau. L'observation de Morand naît d'un don visuel aigu jusqu'à l'extrême et repose sur un immense savoir. Le récit de Cocteau ne tend pas à donner les mesures du monde. Il relève de l'intuition, de la candeur en face de l'inconnu (2).

Ce qui n'exclut pas, de temps à autre, une remarque pénétrante, un sondage plus profond des êtres, comme par exemple au Japon, lorsqu'il prend part à la détresse de la geisha Gai Printemps — quelle dérision ! — révoltée contre son état. Parfois, une rencontre le comble de joie : Charlie Chaplin, sur le bateau entre Hong-Kong et Shangaï ; parfois il se donne le plaisir d'inventer un conte : *l'Histoire du cri-cri Microbus;* parfois *il touche du doigt la notion conventionnelle du temps humain*, lorsque sa marche à la rencontre du soleil lui fait vivre *le jour fantôme,* clef du roman de Jules Verne.

★

Voyages à travers l'espace... voyages à travers le temps... Voyages à travers l'invisible sous le visible, par lesquels Cocteau construit *son vrai visage,* celui de l'écriture, l'autre étant *une ombre qui s'efface.*

GINETTE GUITARD-AUVISTE.

(1) Conf. des Annales. 1er nov. 1937.
(2) *Mon premier voyage.* (Le tour du monde en 80 jours.) *N. R. F.*

Le cinéma

L'HISTOIRE des relations entre Jean Cocteau et le cinéma français, est une des plus éblouissantes et une des plus heureuses qu'on puisse imaginer. En sept années, (1943-1950) il n'est aucun des grands genres cinématographiques que l'auteur de *Clair-obscur* n'ait défendu et illustré avec un éclat singulier.

Il avait commencé treize ans plus tôt avec un Art poétique, *le Sang d'un poète* (1930). Tour à tour il allait aborder comme auteur ou comme participant, en ce bref espace de temps, le domaine du mythe *(l'Eternel retour)*, dù western *(Ruy Blas)* du conte *(la Belle et la Bête)*, du poème *(Orphée)*, de la tragédie *(les Dames du bois de Boulogne* pour les dialogues, et *les Parents terribles)* et même de la mystification *(le Baron fantôme)*.

On ne peut certes assurer que chacune de ces tentatives ait été pleinement couronnée de succès, de même qu'on ne peut cacher le demi-échec et le flottement d'œuvres comme *les Enfants terribles et l'Aigle à deux têtes*. Peut-être le seul classique futur que nous ait donné Cocteau est-il *les Parents terribles*, et la plupart des films qu'il a signés ou conçus, restent-ils avant tout de vertigineuses aventures. Mais la grandeur même de ces tentatives fait de lui le Marco Polo du cinéma français, et ces sept années en gardent une odeur d'ambre, un reflet de joyau impossible à décrire. Désormais, Jean Marais, Gabrielle Dorziat, Yvonne de Bray, Maria Casarès, Georges Auric, Michel Kelber, des acteurs, des techniciens, même des artisans sans grand relief comme Delannoy et Billon, porteront dans notre souvenir la fulguration de cet univers de craie et de foudre. Cocteau de son côté aura inscrit sur son blason quelques nouveaux signes. Nous espérons que l'auteur d'*Orphée* aura bientôt dans une collection consacrée au cinéma l'étude critique qu'il mérite (1). Nous voudrions ici attirer l'attention seulement sur quelques points qui nous semblent assez exceptionnels dans l'histoire du cinéma français.

Tout d'abord, Cocteau est un des rares *auteurs* de notre production cinématographique. On sait combien cette notion d'auteur préoccupe et à juste titre la jeune critique. Le drame du cinéma tient souvent à la fragmentation qui s'accomplit entre scénariste, adapteur, dialoguiste, metteur en scène. Il est bien évident (sauf aux yeux de personnages comme Henri Jeanson) qu'en fin de compte, l'auteur authentique, c'est celui qui met en images, qui donne une densité plastique, un rythme, une modalité d'expression particulière, au texte d'un écrivain. Si grande que soit la part de Chavance dans l'entreprise, l'auteur du *Corbeau*, c'est bien Clouzot. Or, il existe quelques cinéastes complets qui ont conçu,

(1) Ai-je tort de commettre cette indiscrétion? je sais que cette étude existe. Elle est due à la plume d'un jeune et pénétrant universitaire, Raymond Jean, et attend d'être publiée.

structuré et filmé eux-mêmes un sujet. Un Chaplin, un Flaherty sont deux de ceux-là. En France, René Clair et Jean Renoir pour certains de ses films *(la Règle du jeu)* peuvent être considérés comme des auteurs. Jean Cocteau, lui, est l'auteur du *Sang d'un poète*, de *l'Aigle à deux têtes*, des *Parents terribles, de la Belle et la Bête*, d'*Orphée*. Admettons que les deux premiers de ces films témoignent encore d'une certaine gaucherie et soient surtout des expériences. On ne peut, en tout cas, nier que les trois autres aient atteint dans l'expression et l'objectivation d'un monde intérieur un degré de maturité et surtout une puissance d'envoûtement assez rares.

Le second point qui mérite d'être signalé ne peut être dissocié du premier : cette plénitude de création qui à l'écran a été réservée à si peu d'hommes et que Cocteau a connue à trois reprises, elle est le prolongement (peut-être l'aboutissement) d'une carrière déjà féconde et consacrée en grande partie à la poésie. Qu'un grand poète soit tout à coup devenu grand cinéaste, c'est là une aventure unique et qui peut faire longtemps rêver. Imaginons qu'un voyant comme Supervielle ait découvert il y a quinze ans les sortilèges de la caméra, imaginons que Léon-Paul Fargue ait eu un jour l'aubaine d'être initié au kaléidoscope qu'il entrevoyait dans ses textes poétiques... Éluard qui avait tant aimé le cinéma muet et qui me confiait au premier festival de Cannes son admiration pour *Maria Candelaria*, Robert Desnos, Louis Aragon, Blaise Cendrars (qui aurait dû être un des premiers cinéastes de notre pays) Michaux, Audiberti, combien d'autres dont le lyrisme était accordé — comme déjà celui d'Apollinaire — aux plus profondes vibrations du septième art. Nous n'aurions eu que Prévert, c'est-à-dire le *digest* du lyrisme contemporain, si Cocteau n'avait pas été touché par la grâce cinématographique.

On peut partager la sévérité de Georges Sadoul pour *le Sang d'un poète* : « L'attendrissement sur les écoliers en pèlerines, l'admiration des anges adolescents ou des héros-éphèbes, le goût précieux du truquage, des artifices — et des feux d'artifice — caractérisent un film esthétique jusqu'au maniérisme, subtil jusqu'au faisandage. » Sur la question de fond — qui n'est pas ici de notre ressort — on pourrait se demander si les reproches formulés par Georges Sadoul n'atteindraient pas tout aussi bien, les poètes précieux et baroques du XVII[e] siècle. Mais nous ne retiendrons de ce jugement que ce qui permet de mettre en lumière un troisième fait : l'univers personnel que Cocteau a traduit en images, les songes ou les cauchemars qu'il a matérialisés dans les métaphores visuelles du *Sang d'un poète* et d'*Orphée*, sont totalement étrangers à ce courant du cinéma français qu'on a qualifié *d'engagé* et qui groupe encore aujourd'hui les deux tiers de notre production valable. De l'inquiétude à la révolte, en passant par le réquisitoire, notre école réaliste s'est voulue attentive à tous les remous du monde contemporain, à toutes les « contradictions économiques » de l'univers actuel. En face de cette attention passionnée à l'actuel, bien pervers pourrait sembler le « désintérêt » d'un Cocteau poursuivant à l'écran, c'est-à-dire pour un public

infiniment plus nombreux, ces expériences, voire ces tours de magie amusante, qui ne s'adressaient naguère qu'à la minorité qui lit les poètes. Qu'il y ait eu ou non perversité dans cette descente aux profondeurs sous-marines où s'efface la frontière entre la vie et la mort, ce n'est pas à nous de le dire. Mais dans un cinéma étrangement matérialiste et laïcisé, cette plongée de l'autre côté du miroir fit passer un vertige. A cette volonté, à cet entêtement de ne travailler qu'en plein jour, Cocteau opposait très efficacement l'ouverture de grandes fenêtres sur la nuit.

Nous en arrivons ainsi à définir de plus près l'univers cinématographique de Cocteau et cet univers nous apparaît d'essence essentiellement nocturne, le tragique des *Parents terribles*, qui est comme l'a remarqué André Bazin celui de la cohabitation et de la claustration, nous impose un air raréfié, une suffocation physique et intellectuelle, qui tiennent en grande partie à ce que les puissances d'aération et de dilatation ont été écrasées par une sorte de Destin noir. Le caractère artificiel du travail en studio a souligné par sa rigueur meurtrière cette ambiance « le moindre rayon de soleil, une autre lumière qu'électrique eussent détruit cette fragile et fatale symbiose (1) ». De son côté le visage reptilien d'Yvonne de Bray qui dominait déjà *l'Éternel retour* a imposé ce climat de ténèbres huileuses qui ne peut pas ne pas susciter l'éclosion du Malheur. *Les Parents terribles*, intégration de la tragédie antique dans les coordonnées du boulevard, est vraiment un « voyage au bout de la nuit » avec les habitants de la roulotte. Ne peut-on dire de *la Belle et la Bête* et d'*Orphée* que ce sont aussi de grandes expéditions nocturnes? La photo de Alekan et celle de Hayer servent d'ailleurs magnifiquement le dessein de Cocteau. Le conte de Mme Leprince de Beaumont est devenu la transcription de l'éternel antagonisme qui confronte les puissances diurnes — le monde d'Avenant, du marchand, de ses filles et de son fils — et les puissances de la nuit, cristallisées dans le domaine de la Bête. La Belle médiatrice entre la lumière et les ténèbres, doit plonger au fond de ce royaume souterrain, en affronter les merveilles et les monstres, pour extraire de sa gangue dionysiaque le pur diamant apollinien. Même cloche à plongeur au centre du monde abyssal décrit dans *Orphée*. Même descente dans l'infra-monde, au milieu des bourrasques et des ruines, même vertige au seuil de ce « gouffre interdit à nos sondes ». Ici l'itinéraire est le même qu'il y a vingt ans, et reprend le tracé du *Sang d'un poète*. Mais la statue aux gants noirs, est devenue la princesse étrangère et Maria Casarès révèle le battement d'un cœur sensible sous le drapé de son strict uniforme de deuil. Aux sources de la nuit, au plus secret de la mort, il y a un mystère que la clarté du jour avait aveuglé. Ces thèmes, qui pour Cocteau sont des vérités odorantes et palpables, auront dessiné dans tous ses films les lignes de force d'un univers mental, qui plonge résolument dans les couches les plus menaçantes de l'invisibilité. Un fragment de son poème *Opéra* nous semble bien résumer l'investigation lyrique poursuivie

(1) André Bazin, *Sept ans de cinéma français.*

par le poète depuis le *Cap de Bonne-Espérance* jusqu'à *Clair-Obscur.*

Accidents du mystère et fautes de calcul
célestes, j'ai profité d'eux, et l'avoue.
Toute ma poésie est là : je décalque
l'invisible (invisible à vous).
J'ai dit « inutile de crier, haut les mains! »
Au crime déguisé en costume inhumain;
J'ai donné le contour à des charmes informes.
Des ruses de la mort la trahison m'informe...

Il y a donc dans les exercices poétiques et dans les exercices de voltige du poète d'*Allégories* autre chose que des feux d'artifice ou des tours de magie amusante : le combat avec l'ange (ange Heurtebise) n'a pas pris chez lui le même aspect que chez certains auteurs d'inspiration spiritualiste, mais au départ, il témoigne même de cette attirance pour un domaine situé au-delà de l'humaine géographie, un monde interdit (qui deviendra le Pavillon de Diane dans *la Belle et la Bête*) que l'aventurier de la poésie essaie de pénétrer par ruse ou par surprise. Surprendre ce monde inhumain et cruel d'où nous viennent d'étranges signes de vie (*Orphée*) et qui se révèle à nous par des remous mystérieux, percer le miroir, remonter le chemin du temps et du rêve, entrer dans le Grand Jeu secret des puissances voilées : tel est le vrai sens de cette parade grandiose et inquiétante, qui hante Cocteau et le rend si perméable aux résonances de la tragédie grecque comme en témoignent ses envoûtants dessins et son ballet inspiré par le mythe de *Phèdre.*

Mais d'autres avant Cocteau — à l'écran comme dans un livre — avaient déjà dit qu'il faut assumer la mort, (le cinéma allemand de l'époque du muet). Le mérite éminent de notre poète, celui qui donne à ses œuvres une place privilégiée dans le cinéma français, c'est qu'il a su conquérir son style. On peut haïr ce mode d'écriture, ou le juger d'arrière-garde. On ne peut nier que l'irritation, même qu'il suscite, son crissement singulier, lui donne une tout autre consistance, qu'au laborieux expressionnisme de maints cinéastes actuels. Le jour où l'on écrira l'histoire du Baroque dans le septième art, on verra que les Greco et les Tintoret du cinéma peuvent se compter sur les dix doigts de la main. Auprès d'Orson Wells, auprès de Luis Bunuel, il y aura une belle place pour l'auteur d'*Orphée.* Son baroquisme dans *le Sang d'un poète* n'était pas encore délivré d'un certain bric-à-brac, encore qu'il faille revenir sur l'essence de ce bric-à-brac, assumé comme tel par Cocteau. Mais, en tout cas, le truquage y avait déjà atteint un style : les procédés y étaient à dessein fort sommaires, car l'auteur voulait maintenir surtout dans l'épilogue, un côté « parade foraine » accordé à l'esprit du film. Une fabulation aussi abstraite que celle du *Roman de la rose* s'exprimait par les apparitions opérées de la façon la plus mécanique : ainsi se constituait à la fin une allégorie visuelle obtenue par l'apparition successive de divers attributs mythiques.

Dans *la Belle et la Bête,* les truquages, selon le mot de l'auteur sont « tous à la Robert Houdin ». Cocteau a souvent dit son aversion pour une expression du surréel qui recourt à des clichés

de ce qui nous apparaît dans le château de la Bête — les mains isolées tenant haut un flambeau, les yeux des cariatides, la fumée qui s'échappe du torse de la bête. Et l'on sait que le château lui-même avec ses étranges galeries est un monument authentique... Dans *Orphée*, on trouve le passage à travers le miroir, la marche difficile le long d'un mur, (les acteurs avaient rampé sur une surface horizontale) l'utilisation du négatif comme dans *Nosfératu*, pour nous introduire dans le domaine mystérieux de la princesse, enfin la juxtaposition de deux scènes sur la même image. Mais l'important c'est que ce parti pris d'archaïsme ou de primitivisme s'unit à la subtilité du symbolisme et aux raffinements de l'écriture, pour composer un style baroque — non pas certes chaud et juteux comme celui d'un Blasetti, mais volontairement funèbre et glacé, à la façon d'un monumental Triomphe de la Mort. Nous ne croyons pas en effet que le baroquisme se limite à l'exaltation frénétique des puissances discordantes de la vie : il comporte une liturgie ténébreuse, dont l'art antique et 'art espagnol ont donné quelques beaux exemples. C'est ce haut style que Cocteau a su retrouver pour imposer l'horreur concentrée des *Parents terribles* et d'autant plus mortelle qu'elle se dissimule derrière la grimace.

Ici la découverte d'un super-théâtre, grâce à l'intensification par la caméra des sortilèges scéniques, nous fit accéder à l'expression la plus classique du baroquisme de Cocteau. Le tragique de la pièce fut doublement épaissi dans le film. D'abord par l'intégration de trois actes discontinus (coupés par les entractes) dans le déroulement continu du film : le caractère déjà hallucinant de l'espace clos du drame prenait du fait qu'il était offert dans une durée ininterrompue une densité noire encore plus stridente. Ensuite, parce que la syntaxe même du cadrage emprisonnait plus étroitement encore les personnages dans un monde qui acquérait pourtant une étrange profondeur. Enfin par la décomposition dynamique de chacun des moments de ce cache-cache bouffon et sinistre : une caméra traqueuse ne laissait échapper ni une crispation d'un visage, ni un haussement d'un sourcil, ni l'envolée d'un bras, ni l'alourdissement d'un corps. Tout comme dans Eschyle, les pauvres humains devenaient un gibier de choix pour les Invisibles, se débattant convulsivement dans leurs filets — et aucun de leurs sursauts ne passait inaperçu. Le style nerveux et écorchant du film, ce style d'ongles saignants et cassés, c'était celui du grand oratorio baroque de la Némésis et du Destin. C'était l'effervescence acide et pétrifiante de la Mort et de la Nuit.

Pour toutes ces raisons, parce qu'il est un des rares auteurs du cinéma mondial, parce qu'il a transposé en images son alchimie poétique, pour le caractère magnifiquement téméraire de ses investigations lyriques, pour la création d'un univers nocturne et d'une grande féerie baroque, on regrette que Cocteau n'ait jamais pu réaliser son dessein de porter à l'écran *Britannicus*.

HENRI AGEL.

La musique

Il y a deux ou trois ans, *la Revue musicale* consacrait un volumineux numéro spécial aux rapports des littérateurs français avec la musique. Or, à la stupéfaction générale, le nom de Jean Cocteau ne figurait pas dans cette publication, même à titre de lointaine référence ou de simple citation.

Il est de notoriété commune que les gens de plume, quand ils sentent un attrait quelconque pour la musique, affichent volontiers des opinions saugrenues, profèrent de solennelles sottises, des jugements aussi prétentieux qu'arbitraires, et témoignent de goûts extrêmement inquiétants qu'ils n'ont d'ordinaire ni en architecture, ni en peinture, ni dans l'art du meuble. En général, l'homme de plume ne voit la musique qu'à travers autre chose, réfractée par une lentille déformante ; il a tendance à ne pas la considérer comme une totalité en soi, mais comme un élément complémentaire, soit décor sonore, soit résonance à ses humeurs, à ses élans. Il n'est en contact qu'indirectement avec la musique, par l'intermédiaire d'un prétexte. C'est là la règle générale dans les cas les plus inoffensifs, car je ne veux même pas faire allusion à celui qui veut se mêler de parler technique, multipliant ainsi les occasions de commettre des bourdes assez réjouissantes.

Jean Cocteau aura été un des très rares — je crois bien que, sans abus, on peut bien dire même le seul — qui ait toujours été en contact direct et immédiat avec la musique ; à l'avoir fréquentée pour elle-même, comme une chose en soi, en tant qu'élément essentiel ; bien plus, à avoir su la regarder vivre, et, partant d'une connaissance fort bien éclairée des époques ayant précédé la nôtre, partant d'une compréhension de l'enchaînement des faits musicaux, à avoir su l'aider à vivre, à accomplir son destin à une époque donnée. Il ne s'est pas contenté d'être un spectateur, d'en parler comme un usager le fait d'un produit qui lui convient, mais il a joué vis-à-vis de la musique un rôle efficace. Ce rôle peut, avec le recul des années, paraître minime à l'observateur superficiel ; à l'examen, il est beaucoup plus considérable, si l'on veut bien considérer les choses avec bonne foi. A cet égard, il semble que Jean Cocteau constitue une exception dans l'histoire des rapports des littérateurs avec la musique. Il est vrai qu'il a été favorisé, porté par les circonstances, étant arrivé à un moment où il

fallait que se développât un fauvisme, et où il fallait que ce fauvisme eût un inspirateur, ou plus exactement un meneur de jeu, un catalyseur, et un chroniqueur. « Un manager de génie », ainsi que le définit Poulenc.

A l'époque du *Secret professionnel*, un critique musical qui eut son heure d'autorité, Jean Marnold, reprochait à Jean Cocteau de ne parler de la musique que par métaphores, et il lui déniait même le droit d'en parler car, disait-il, on ne peut aimer une musique sans savoir à fond le contrepoint et l'harmonie — c'est là un point de vue passablement cuistre que Reynaldo Hahn devait également développer avec une grâce crispante dans ses chroniques. C'était méconnaître la véritable fonction du chroniqueur d'art, laquelle consiste essentiellement à éviter de parler le charabia d'atelier ; c'était méconnaître les facultés de poète et l'instinct musical de Cocteau ; c'était surtout méconnaître cette sorte de don prodigieux de double vue qu'il possède en ce domaine comme en tant d'autres. Ce que Cocteau cherchait, c'était avant tout à se faire bien comprendre, et il avait beaucoup de choses à faire comprendre. Contrairement à ce qu'ont pu penser des gens comme Marnold, l'un des plus séduisants secrets de Jean Cocteau réside précisément en la forme qu'il a donnée à ses écrits sur la musique. Dans *le Coq et l'Arlequin*, il écrit : « Il y a des vérités qu'on ne peut dire qu'après avoir obtenu le droit de les dire ». Et il illustre ce propos en racontant l'histoire de la dame qui disait à son mari devant une cathédrale de Claude Monet : « On dirait une glace en train de fondre » ; et Cocteau de conclure : « Cette dame avait raison, mais elle n'avait pas obtenu le droit de le dire. »

La lunette dont Cocteau se sert pour examiner le panorama musical, la lumière sous laquelle il le considère, font qu'il a obtenu le droit d'en parler comme il le fait, en la forme qu'il a adoptée et qui grâce à la concision d'instantané photographique que revêtent ses vues, permet de saisir le pourquoi invisible à l'œil nu, de même que l'objectif ultra-rapide fixe le détail d'un mouvement dont l'œil ne peut saisir que l'ensemble. La virtuosité légère et brillante tout en même temps que la profonde percussion de son analyse donnent l'impression qu'il ne connaît pas la redoutable difficulté se posant à qui veut parler musique.

Cela dit à propos du contenant, en quoi consiste le contenu? Il faut d'abord se rappeler deux choses : ne voulant pas faire œuvre de théoricien, le poète n'adopte jamais aucune attitude systématique ni méthodique ; et si, de son action en ce domaine peut après coup se dégager une ligne — qui n'est d'ailleurs pas droite, mais courbe — il explore ce domaine en toute liberté, par les itinéraires que le seul hasard lui impose ou lui suggère, et ces itinéraires l'ont essentiellement mené chez Satie, chez Strawinsky, et chez les Six. D'autre part, il ne faut pas oublier que la période héroïque du groupe des Six n'a pas été marquée par la véritable révolution que l'on a voulu y voir avec un peu trop de complaisance par goût de la formule frappante ; il s'agit tout au plus d'une réaction nécessaire qui allait se traduire chez les jeunes musiciens d'alors par cette sorte de fauvisme dont on parlait plus

haut, fauvisme précédant le moment où chacun d'eux allait, une fois l'air changé, prendre son équilibre.

Or, que fait Cocteau dans tout cela? Il agit de deux façons : comme un manager, ainsi que le dit Poulenc, c'est-à-dire en exploitant les acquisitions nouvelles, en en précisant les causes et le sens ; mais aussi comme un évangéliste — et non vraiment comme un prophète. Il explique souvent ce qui s'est passé, et pourquoi, mais aussi, souvent, ce qui va se passer et pourquoi. Ses commentaires sont plus qu'immédiats aux œuvres qui les suscitent ; ils sont presque simultanés. Il ne fixe pas de dogme, de principes, car contrairement à ce qu'ont écrit quelques musicographes, il n'a nullement la prétention d'être un guide et un codificateur. Mais en marge des œuvres en train de naître, il en justifie la nouveauté, en tire chaque fois une sorte de morale esthétique qui inspirera les suivantes, etc... Il y a comme une sorte de transmission de pensée entre lui et les jeunes fauves. Et il leur est utile, parce qu'ils ne se formulent pas toujours bien la signification de leur action. Contrairement aux apparences, la plupart d'entre eux créent instinctivement. C'est aussi bien à eux qu'au public que Jean Cocteau explique ce qui se passe, pourquoi cela doit se passer ainsi et dans quel dessein.

Et alors, qu'est-ce qui se passe? Cocteau part d'abord d'un certain nombre de postulats qu'il formule au hasard des occasions. Ce qu'il y a de curieux, c'est que ces postulats sont parfois improprement motivés, mais que le résultat pratique qu'en tire le poète est juste. Ces petits sophismes constituent théoriquement le point faible des écrits de Jean Cocteau, et ses ennemis ou même ses simples détracteurs — ceux qui entendent se contenter de ne pas le prendre au sérieux — ne se sont pas fait faute de les lui resservir tout saignants.

Je n'hésite pas à y revenir ici, ne serait-ce que pour montrer la faiblesse de ces critiques de sa critique, leur inefficacité. Ainsi Cocteau écrit : « Beethoven est fastidieux lorqu'il développe, Bach pas, parce que Beethoven fait dn développement de forme et Bach du développement d'idée ». Il apparaît à chacun combien il serait facile — et d'ailleurs tout à fait inutile — de défendre avec éclat la thèse contraire. En fait, de quoi s'agissait-il? Il fallait simplement trouver un argument pour indiquer qu'il était indispensable de se désembourber de la grosse pâte par quoi se traduit le sublime beethovènien — sublime auquel il convenait alors d'échapper — et d'adopter un style linéaire rappelant l'écriture claire, transparente, sans effets de vertiges ni de moirures, par laquelle s'exprime avec concision la pensée de J.-S. Bach. L'argument de Cocteau était mal choisi, mais il faisait image, image qui eût été déplacée dans un traité de musique, mais qui ne l'était pas ici, le tout étant d'atteindre un but : renoncer pour un temps à la musique que l'on écoute la figure dans les mains, à la musique « à sauce ». Cocteau préconisait un menu de régime qui s'est révélé une excellente thérapeutique — peu importe qu'elle ait été prescrite par un médecin empirique et au nom de principes contraires à ceux de la faculté. Rappelons-nous que c'est un poète qui parle, non

un professeur dogmatique ; celui-ci aurait peut-être vu le mal, mais ses principes l'eussent sans doute empêché de trouver le remède.

C'est là un mécanisme que l'on retrouvera très souvent dans les écrits de Cocteau sur la musique, mécanisme qui peut également provenir en partie de son goût évident pour la formule virtuose, pour le mot, pour l'image saisissante encore que légèrement déformante parfois. De quoi on retrouvera un autre exemple dans ce qu'il écrit sur Debussy. « Debussy a dévié, dit-il, parce que, de l'embûche allemande, il est tombé dans le piège russe... Il a joué en français, mais il a mis la pédale russe. » Là encore, l'argument est discutable, car il ne peut s'agir que d'une influence très partielle, de quelques procédés d'écriture empruntés à Moussorgsky et d'un goût de la couleur qui, c'est un fait, n'avait pas toujours, jusqu'alors, été la caractéristique dominante de la musique française, tandis qu'à l'époque, Diaghilew avait appris au monde de quelle débauche de couleurs est capable la musique russe. On venait également de découvrir quels étaient les liens qui unissaient Debussy avec le musicien de *Boris*, et l'on prenait la partie pour le tout. La formule de Cocteau correspondait à une façon de voir alors à la mode (de même qu'aujourd'hui un Boulez met justement l'accent sur les correspondances qu'il peut y avoir entre les ébauches de recherche d'objet sonore de Debussy, et l'objet sonore traité comme tel par Webern). Mais là encore le médecin empirique partait d'un postulat discutable et partiellement exact pour trouver le remède requis par un mal plus général : il convenait d'échapper à l'impressionnisme debussyste et à ses conséquences plus ou moins convulsives qui font que *Pelléas* restait encore de la musique à écouter la figure dans les mains. Et Cocteau ajoutait : « On ne peut pas se perdre dans le brouillard de Debussy comme dans la brume de Wagner, mais on y attrape du mal. » On s'était débarrassé du wagnérisme, mais le brouillard de Debussy était encore suspect. « Mais il nous fallait un régime, si obscur vous semble-t-il », écrira plus tard Cocteau, en 1947, dans *la Difficulté d'être*. « Chaque époque refuse des charmes. » Et dès *Le Coq et l'Arlequin*, en 1918, Cocteau avait dénoncé les charmes du *Sacre du printemps* devenus déjà dangereux.

C'est alors que le poète entreprit de donner Satie en exemple, et de lui faire obtenir la place qu'il méritait et qu'on lui refusait injustement. Au nom de Satie, de sa simplicité, de son dépouillement, au nom de cet Ingres musical, il prend les armes contre *le Sacre*. Et le drôle, c'est qu'il dégoûte Strawinsky de lui-même, de son œuvre russe et sacrale. Strawinsky devient bientôt plus royaliste que le roi, et très vite Cocteau peut se réjouir de le voir diriger son « octuor, nous opposant un dos d'astronome pour résoudre ce magnifique calcul instrumental aux chiffres d'argent. » Et surtout, c'est à Cocteau que Strawinsky va venir demander l'œuvre *latine* et antisacrale par excellence, *Œdipus Rex*. Cette histoire est assez étonnante pour être soulignée. Et Cocteau la commente ainsi : « Dans ces histoires passionnelles, l'injustice est de rigueur. Voir Wagner, Carmen, Nietzche. Mais il est probable que, sans ces

injustices, et cette manvaise foi de la jeunesse, la machine ne fonctionnerait pas. »

Et cela nous explique justement la raison pour laquelle Cocteau ne craint pas de se voir reprocher le point de départ de certains de ses sophismes, la raison pour laquelle il ne cherche nullement à s'en excuser, en quoi il n'a pas tort. Mais alors, dira-t-on, deux et deux ne font pas toujours quatre? Cela n'a pas d'intérêt. D'ailleurs, je ne sais plus qui disait que deux et deux ça fait vingt-deux...

Tout cela, c'était la partie utilement destructrice de l'action de Cocteau, liquidation qui portait la devise : Tout *Vive Untel* comporte un *A bas Untel*, devise qu'il mettait aussitôt en application en écrivant : « Défendre Wagner par ce que Saint-Saëns l'attaque est trop simple. Il faut crier A bas Wagner ! avec Saint-Saëns. C'est la véritable bravoure. » Quitte, ensuite, à crier *A bas Saint-Saëns!* Mais est-ce bien la peine?...

La partie constructive procédait de deux idées, ou plutôt conseillait deux remèdes à ceux qui avaient compris qu'en dépit de l'agrément non discutable que l'on eût eu à se rouler dans les vagues de Wagner, de Debussy, et même de Strawinsky, il fallait se dépêtrer des tentacules de ces belles pieuvres. Le premier de ces remèdes peut se résumer dans la phrase suivante : « Il ne nous déplairait pas de substituer au culte de sainte-Cécile celui de saint Polycarpe ». Et Cocteau préconisait un orchestre sans la caresse des cordes, un riche orphéon de bois, de cuivres, et de batterie. Cette thérapeutique du culte de la Saint-Polycarpe a été employée assez généralement et avec un certain succès : par les musiciens du groupe des Six de même que par Strawinsky, lequel est toujours en mouvement, et ensuite par toute une série d'imitateurs académiques qui, eux aussi, ont tenu à se décrasser les oreilles. Toutefois, sur le point particulier de son application à l'esthétique du music-hall et du cirque, il faut reconnaître que l'on n'est arrivé qu'à des résultats dont l'effet est un peu trop facile. Mais ce n'est là qu'un détail sans grande importance.

Le second remède était l'exemple de Satie, « routeblanche où chacun marque librement ses empreintes. » Satie qui enseigne la plus grande audace à cette époque-là : être simple. Satie dont le dépouillement n'est ni du vide, ni de la pauvreté, mais le sens de l'utilisation des lignes lesquelles doivent ramener le culte de la mélodie que le flou et le fondu impressionniste avaient eu tendance à dissoudre. Après Wagner « qui nous cuisine à la longue », après Strawinsky qui ne nous laisse pas le temps de dire ouf ! (le Strawinsky du *Sacre*), » après Debussy chez qui « un arbre du décor se convulse parce qu'un personnage entre en scène » après ces musiques d'entrailles », qui agissent sur les nerfs, et où il y a du mysticisme théâtral, Satie fournissait ce que Cocteau préconisait en exemple aux jeunes musiciens : non seulement une musique française de France, mais « du pain musical, une musique de tous les jours, une musique sur laquelle on marche, une musique sur la terre, une musique construite à mesure d'homme, une musique où j'habite comme dans une maison. »

Et il faut dire que ce souci du concret fit assez vite son chemin tant auprès des musiciens que du public, puisque Cocteau s'adresse aux deux partis. L'idée était dans l'air. Le poète la concrétisait elle aussi. Au public, il expliquait ses défauts et ses manques : « Le public, rompu aux surcharges, méconnaît les œuvres dépouillées... Auprès du public musicien, le dépouillement passe pour du vide, et le bouche-trou pour de la prodigalité... La vérité est trop nue ; elle n'excite pas les hommes... L'extrême limite de la sagesse, voilà ce que le public baptise folie... Le public n'adopte hier que comme une arme pour frapper sur maintenant... »

Puis, quand peu à peu, le public commence à dresser l'oreille, Cocteau écrit : « Le public interroge. Il faut répondre par des œuvres, non par des manifestes. » Le manifeste, il l'a écrit. Tant pis. Et il passe aux œuvres. Celles-ci, c'est aux musiciens de les écrire. Même quand Jean Cocteau n'y collabore pas directement, ce qui est souvent le cas, l'influence des idées ci-dessus énoncées y est flagrante, ou du moins les idées ci-dessus énoncées expliquent-elles ces musiques.

Il y a d'abord l'œuvre-manifeste. Il est juste de reconnaître qu'elle fut écrite un an avant le manifeste lui-même. Il s'agit de *Parade* de Satie avec Cocteau et Picasso (1917), « cette petite chose si pleine et dont la pudeur consiste justement à ne pas être agressive, orphéon chargé de rêve qui ouvrira une porte aux jeunes musiciens un peu fatigués de la belle polyphonie impressionniste, » et où le public, intoxiqué de sublime, prit « la transposition du music-hall pour du mauvais music-hall. »

Cette préface de *Cromwell*, due à celui que Cocteau considérait comme l'exemple à méditer, devait être suivie aussitôt par toute une série d'œuvres qui en sortent directement. C'est ce que nous avons appelé les œuvres *fauves*. Cocteau inspire beaucoup d'entre elles : pour Darius Milhaud, *le Bœuf sur le toit* (1919), les *Trois poèmes* (1920), et *le Train bleu* (1924) ; pour Arthur Honegger (qui est, de loin, le moins perméable à l'ensemble de ces idées), les *Six poésies* (1924) et la musique de scène d'*Antigone* (1923) ; pour Georges Auric, les *Huit poèmes* (1918), la partition du film *le Sang d'un poète* (1924), ainsi que la petite sonatine pour piano et le ballet *les Fâcheux* (1924) qui, pour n'avoir pas requis la collaboration du poète, n'en correspondent pas moins aux idées qu'il avait développées ; pour Francis Poulenc, qui, dans l'ensemble de sa production, fit, chose étrange, très peu d'œuvres avec Jean Cocteau — les *Cocardes* (1919), et *Toréador* — des œuvres instrumentales qui s'apparentent très évidemment à ces idées, la *suite en ut* pour le piano (1920), les *Mouvements perpétuels* et la *Sonate pour quatre mains* (1918), les *Sonates pour instruments à vent* (1922), et le ballet *les Biches* (1924). Et pour l'ensemble des Six, *l'Album des Six* (1919) et *les Mariés de la tour Eiffel* (1919).

Chez Strawinsky, en dehors de l'exemple si important déjà cité d'*Œdipus Rex* (1926-27), chez cet aîné dont la démarche marque plus d'indépendance que les premiers pas de ses cadets, on peut également lire l'influence des mêmes soucis, dans *l'Histoire du*

soldat (1918), le *Rag-time* et le *Piano-rag-music* (1919), *Pulcinella* (1919), les *Petites pièces* (1921), l'*Octuor* (1922), et même dans *Apollon Musagète* (1927-28).

Dès cette époque de fauvisme hygiénique, chacun de ces musiciens annonce cependant déjà ce qu'il va devenir une fois la cure terminée, en particulier chez Milhaud et Honegger *(l'Orestie, le Roi David)* où couve un certain lyrisme et un certain sublime. Et, pour ces deux compositeurs, la collaboration reprendra avec Jean Cocteau, hors crise, et lorsqu'ils auront tous deux atteint leur plein équilibre : pour le premier, avec *le Pauvre matelot* (1926) et pour le second avec *Antigone* sous forme d'opéra (1927). Le travail avec Georges Auric reprendra avec de nombreux films, et surtout dans une ambiance toute nouvelle mettant en valeur un aspect assez peu connu de ce musicien — peut-être son aspect essentiel — avec la grande partition du ballet *Phèdre* (1950). N'oublions pas non plus la *Cantate* avec le jeune Markevitch, ni l'étonnant ballet *le Jeune homme et la mort* (1946) qui devait être dansé alternativement sur la *Grande passacaille* de Bach et sur l'ouverture de *la Flûte enchantée* de Mozart.

Enfin, il faut citer les partitions écrites pour différents grands films, *l'Éternel retour, la Belle et la Bête, l'Aigle à deux têtes, Orphée*, etc...

« De la disposition de son âme, Cocteau a fait une esthétique, » écrivait Bernard Grasset dans sa préface à l'*Essai de critique indirecte*. La réflexion est également valable dans le domaine de la musique. Et à un fait comme celui-là, nous devons un des meilleurs chapitres de l'histoire de la musique. Dans *Paludes*, Gide dit que toute œuvre renferme *la part de Dieu*. Et sans doute, dans ce chapitre de l'histoire de la musique entre les deux guerres, la part de Dieu est-elle grande, cette part qui a échappé aux musiciens comme au poète. Mais n'oublions pas la part du poète Jean Cocteau.

CLAUDE ROSTAND.

« Le médium naturel... »

Les humains se détournent d'une fleur véritable pour se ruer sur les fleurs artificielles.
(*Journal d'un Inconnu*, p. 84.)

UNE légende détruit l'autre ; qui veut connaître la vérité doit faire la part de chacune et, si c'est un poète que la renommée accapare, savoir lire.

On a souvent répandu l'image d'un Jean Cocteau trop doué, créant, selon le goût du jour d'agréables divertissements et laissant son œuvre et sa vie se dérouler gracieusement dans un jeu plein de légèreté et de fantaisie. La légende n'est pas sans fondement : l'œuvre de Cocteau certes est variée et Roger Lannes a très bien décrit sa *grande puissance de métamorphose. Toutes les formes de l'expression ont été par lui utilisées et, au sein même de ces formes, il a encore su rompre et délivrer de nouveaux et inédits phénomènes* (1). Et certes aussi, l'on prend plaisir à Cocteau.

Mais ce n'est là qu'apparences : le jeu de Cocteau est un jeu très sérieux, d'autant plus sérieux que le poète ne peut s'y refuser. *J'ai caché le drame du Potomak sous mille farces.* S'il est vrai que *pour vivre sur terre, il faut en suivre les modes* (2), ne soyons pas dupes de cette fidélité trompeuse : *le disparate de mes entreprises,* écrit Cocteau, *a fait croire que je profitais des modes sans les comprendre alors que je les contredisais par le livre, par le théâtre ou le film, en face d'une élite aveugle et sourde* (3). *Même,* dit-il encore, *je suppose que les gestes d'un homme qui marche vers la mort doivent paraître bien drôles. En 1923, l'Académie de l'Humour, de la meilleure foi du monde, me proposa un fauteuil* (4).

Jean Cocteau rejette sa légende et dénonce le portrait d'amuseur public — qui s'amuse lui-même — qu'on a tracé de lui, pour sa peine :

Qu'il aille en paix mon double et marche à votre guise
C'est le rôle des pantins
Car cet accoutrement dont un art me déguise
Avance tous feux éteints
Caché, je vis caché sous un manteau de fables
Plus tenaces que la poix (5).

Son journal, Cocteau l'intitule : *Journal d'un Inconnu* (6), et on peut craindre, en effet, qu'en voyant le poète *s'installer devant*

(1) Roger LANNES, *Jean Cocteau.* Paris, Seghers, 1948, p. 13.
(2) *Le Grand Écart,* Œuvres complètes, I, 22.
(3) *Journal d'un Inconnu.* Paris, Grasset, 1950, p. 21.
(4) *Rappel à l'ordre,* Œuvres complètes, IX, 12.
(5) *Clair-Obscur.* Monaco, éd. du Rocher, 1955, p. 50.
(6) Paris, Grasset, 1950.

sa porte, essayer de comprendre, à la main, ce sur quoi la sagesse base son industrie (1), en le voyant d'autre part accorder son attention à des problèmes philosophiques dont sa légende ne lui laissait pas le souci — on peut craindre qu'une nouvelle légende ne surgisse et n'oppose le penseur solitaire à l'auteur célébré. Mais une même préoccupation n'a cessé d'animer Jean Cocteau et le *Journal d'un Inconnu* reprend, à sa manière qui est nouvelle, les thèmes fondamentaux de son œuvre entière. Le *Potomak*, la *Fin du Potomak, Opium, Essai de critique indirecte, autant de livres où je rôdais autour du vide. Cette fois, je l'aborde. Je l'inspecte. Je cherche à le prendre en traître* (2). Il n'est pas une page de Cocteau, ni sans doute une heure de son existence qui ne réponde à l'invitation cruelle : *Cherche, cherche. Voilà ce que me souffle un cache-cache funeste* (3). C'est dans le *Potomak* que s'inscrit déjà la devise : *exploiter le vide* (4). Toute la vie et toute l'œuvre de Jean Cocteau obéissent à une seule angoisse essentielle qui impose une recherche créatrice. Telle est, selon Cocteau, la destinée du poète ; telle est sa propre destinée. Mais *la poésie est une religion sans espoir* (5). Jean Cocteau s'avance masqué, parce que le poète qui rêve d'*ailleurs* doit s'exprimer avec les mots d'*ici* et que son effort ne peut être pleinement récompensé ; dissimuler l'échec fatal est aussi une exigence de la pudeur qui commande d'habiller de chair les réalités spirituelles et se retrouve ainsi au terme comme au départ de l'entreprise de Cocteau. Le poète sait que son œuvre *ne s'adresse qu'aux personnes émettant la même longueur d'ondes que nous* (6).

I

Cocteau l'affirme : son œuvre ne lui est pas extérieure, mais elle exprime à la fois et fait la vie du poète. *M. Jean Cocteau a prétendu s'engager sans merci. Hormis le plan politique, il a tenté l'expérimentation de son art et de sa vie sur tous les autres. Son œuvre est lyrique, romanesque, graphique, dramatique. Son existence a pris les partis les plus divers et les plus extrêmes avec une élégance qu'on lui reconnaît volontiers, mais aussi avec une audace qu'on lui pardonne mal* (7). Et Jean Cocteau lui-même peut écrire :

C'est du sang que je saigne
C'est de l'encre qui sort (8).

Or, Jean Cocteau vit dans l'angoisse et son angoisse d'homme et son angoisse de poète se confondent. Si Cocteau vit dans l'angoisse, c'est dans l'angoisse de n'être pas lui-même et d'être

(1) *Journal...*, p. 7.
(2) *Journal...*, p. 118.
(3) *Journal...*, p. 118.
(4) *Potomak*, Œuvres complètes, II, p. 101.
(5) Cf. commentaire de Lannes, *op. cit.*, p. 13.
(6) *Journal...*, p. 213.
(7) Roger LANNES, *op. cit.*, p. 17.
(8) *Clair-Obscur*, p. 42.

étranger à lui-même et au monde. La souffrance de Cocteau d'être le *poète le plus inconnu et le plus célèbre* (1) n'est peut-être qu'une transposition de son inquiétude plus profonde, qui est celle de l'homme à la recherche de son âme (2).

L'individu est une nuit constellée de cellules (3)... et *il existe un monde invisible, inconnu, le vrai monde sans doute dont le nôtre n'est qu'une frange* (4). Ce qui importe, c'est cette nuit et c'est ce vrai monde qui laisse pressentir à l'âme sa demeure. Car dans le monde présent, celui des déterminismes absurdes, *je dois écouter sans me trouver d'excuses ma condamnation à mort* (5). *Notre véritable condition est de n'être pas.* Lorsque Jean Cocteau écrit : *l'âme enviait sa sœur; l'âme ailleurs s'enviait* (6) et qu'il appelle la mort : *Me délivre la mort de ce monde d'intrigues et que je vive enfin* (7) il pose les questions éternelles de la condition et de la destinée humaines et se tourne avec nostalgie vers l'Age d'Or, qui est en avant de nous comme il paraît être en arrière, de l'état non-conditionné, vers l'état de liberté et de paix que les traditions les plus diverses et les religions promettent à l'homme sage.

Mais les voies traditionnelles sont fermées à Cocteau. Elles lui sont fermées parce que Cocteau illustre admirablement le drame de l'homme occidental. Jean Cocteau est né poète — il y a chez lui un sens aigu de la prédestination du poète — et il sent bien que le chemin de la libération et du salut s'ouvrirait devant le mage, poète, savant et religieux à la fois. Mais l'harmonie de la science, de la poésie et de la religion est brisée. Attentif à tous les signes qui témoignent de leur unité profonde, Cocteau ne parvient pas à reconstituer cette unité et c'est une méthode particulière, celle du poète, du poète incomplet qui lui est réservée et, semble-t-il, imposée.

Sans guide, sans garde-fous, le poète doit, selon sa vocation, échapper à l'incertitude comme à l'angoisse : *Que savons-nous? Qui parle? Nous nous cognons dans le noir, nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou. Nous jouons à cache-cache avec les dieux. Nous ne savons rien, rien, rien* (8). Le progrès de l'âme se confond avec le déchiffrement des énigmes du monde; l'un et l'autre ne peuvent aller de pair sans que l'œuvre, gage, mémorial et exorcisme soit engendrée. L'œuvre poétique dévoile l'invisible, révèle l'inconnu :

> *Toute ma poésie est là : je décalque*
> *L'invisible (invisible à vous)* (9).

(1) *Journal...*, p. 20.
(2) Cf. notamment les poèmes : *Je pense que je pense (Clair-Obscur,* p. 58*), Louis II de Bavière* (*Poèmes*, p. 83), *Suis-je?* (*Poèmes*, p. 139).
(3) *Journal...*, p. 25.
(4) Préface à J.-R. Legrand, *Méditations cabalistiques.* Omnium littéraires 1955, p. 5.
(5) *Clair-Obscur*, p. 28.
(6) *Potomak*, Œuvres complètes, II, 134.
(7) *Clair-Obscur*, p. 91.
(8) *Orphée*, Œuvres complètes, V, 25.
(9) *Opéra*, Œuvres complètes, IV, 97.

afin d'*éclairer sous des angles nombreux différentes formes de la solitude des êtres et du libre arbitre* (1).

Le travail poétique, la vie poétique ne sont point semblables au travail du logicien et du savant, bien que la vraie science, selon Cocteau, ne se propose pas d'autre but que d'explorer l'au-delà que révèle le poète. *L'art c'est la science faite chair* (2), c'est une science immédiate et parfois illuminée au point d'être aveugle sur elle-même : *Trouver d'abord, chercher ensuite* (3). Mais le poète selon Cocteau n'est pas non plus un prophète délirant, abandonné aux transes de la Pythie. *O mon Dieu, je ne suis pas fait pour le délire* (4). Une certaine forme d'ivresse poétique, comme d'autres ivresses, masque le problème, endorme l'angoisse et, enchaînant l'homme au monde, le mène sur la voie d'en bas plutôt que sur celle de l'au-delà. L'exemple à suivre est celui de Roland Garros. Il convient d'utiliser les mythes, non de subir leur envoûtement : *L'homme cherche à se fuir dans le mythe. Il s'y emploie par n'importe quel artifice. Drogues, alcools, mensonges. Incapable de s'enfoncer en lui-même, il se déguise. Le mensonge et l'inexactitude le soulagent quelques instants, lui procurent la petite délivrance d'une mascarade. Il décolle de ce qu'il éprouve et de ce qu'il voit. Il invente. Il transfigure. Il crée. Il se flatte d'être un artiste* (5). La poésie de Cocteau loin de tromper l'angoisse humaine et d'exagérer notre aliénation à nous-mêmes en nous attachant au monde, veut être au contraire *une liturgie lucide*. Sans doute, il y a toujours quelque impureté dans le poème comme dans le poète, mais c'est le prix de l'efficacité. Considérons, avec Cocteau, l'entreprise poétique.

Reconnaissons-le d'abord : *l'inspiration n'arrive pas nécessairement du ciel. Il faudrait pour l'expliquer remuer la ténèbre humaine et sans doute n'en sortirait-il rien de flatteur* (6). Pourtant, *le rôle du poète est humble, le poète est aux ordres de sa nuit* (7). Car *tout homme est une nuit (abrite une nuit)* (8). Mais cette nuit, comme le monde où nous vivons est pleine de puissances contraires. Elle cache des démons. Somnolente chez les enfants, la nuit, en nous *est active. Elle peut concevoir de véritables tumeurs, de monstrueuses grossesses. Elle nous peut féconder de créatures qui relèvent de l'exorcisme* (9). Dans notre nuit, les dieux s'agitent, mais prenons garde : *les dieux existent, c'est le diable* (10). Et c'est le diable qui nous hante : *Ce qui nous hante ne tombe pas de quelque ciel. Cela monte des zones que notre paresse conserve incultes* (11). Parmi les hantises

(1) *Journal...*, p. 23.
(2) *Rappel à l'ordre*, Œuvres complètes, IX, 12.
(3) *Journal...*, p. 210.
(4) *Opéra*, Œuvres complètes, IV, 103.
(5) *Journal...*, p. 14.
(6) *Les Chevaliers de la Table Ronde*, théâtre I, p. 72 (préface).
(7) *Les Chevaliers de la Table Ronde*, théâtre I, p. 72 (préface).
(8) *Journal...*, p. 15.
(9) *Journal...*, p. 43.
(10) *Opéra*, Œuvres complètes, IV, 155.
(11) *Patomak*, Œuvres complètes, II, 212.

figurent bien des rêves, les rêves superficiels : *J'ai lu*, écrit Cocteau, *des récits de rêve, des personnes mortes ou familières y tiennent des rôles absurdes que la mémoire alimente. A l'intérieur l'estomac et un tapage à l'extérieur développent le labyrinthe. Ils sont la vermine d'un faux cadavre* (1). Il faut éviter cette invasion. *Des rêves me dirigent*, dit le poète, *et je dirige mes rêves* car *il ne faudrait pas confondre la nuit dont je parle et celle où Freud invitait ses malades à descendre* (2). *J'évite d'aborder*, dit Cocteau, *les phénomènes assez vulgaires du penthotal, de l'hypnose et de la psychanalyse* (3). On se rappelle d'autre part que le poète n'a jamais glorifié la drogue. Il la connut sans doute, comme le rapporte *Opium*, mais la considère comme l'expérience poussée à son plus haut degré, non de la libération, mais, au sens le plus commun, de l'intoxication.

Le poète ne doit pas se fuir, mais il reçoit au contraire cet ordre : *Reste et sauve-toi dans les ténèbres. Inspecte-les, expulse-les au grand jour* (4) et, pourrait-on ajouter, garde ce qui est bon. Car la nuit n'est pas seulement le lieu des larves.

L'inspiration est ce mystère où chacun collabore : *Une œuvre est un rêve ouvert auquel chacun participe, où le libre arbitre n'a plus de part* (5)... Cocteau n'ignore pas que l'œuvre d'art exige la part du démon ; car l'œuvre d'art est faite de la matière du monde, illusoire, et, pour prendre place dans le monde, elle doit revêtir quelques-uns de ses attraits. Le démon prête ses artifices au poète, moyens impurs sans doute au service de la pureté et de la vérité. Mais c'est la pureté et la vérité qui importent. Et *toute œuvre d'ordre poétique renferme ce que Gide appelle si justement dans sa préface de* Paludes *la part de Dieu* (6).

La part de Dieu réserve au poète bien des surprises ; la part du diable lui en réserve d'autres. Le poète peut prendre à son compte les mots du photographe des *Mariés de la Tour Eiffel : Encore si je savais d'avance les surprises que me réserve mon appareil détraqué, je pourrais organiser un spectacle. Hélas! je tremble chaque fois que je prononce les maudites paroles. Sait-on jamais ce qui peut sortir* (7)? Et comme le même photographe, il peut conclure : *puisque ces mystères nous échappent, feignons d'en être les organisateurs* (8). L'œuvre d'art échappe au libre arbitre du poète. Mais elle ne lui échappe pas tout à fait ; ce n'est pas une feinte que la conduite volontaire du poète, c'est une préparation, une mise en état de grâce. Nous ne devons *être de l'inconscient que les aides* (9), mais nous pouvons en être les aides. La nuit, où les démons nous tourmentent, est aussi l'asile ou plutôt l'exil d'un ange : *nous*

(1) *Potomak*, Œuvres complètes, II, 118.
(2) *Journal...*, p. 39.
(3) *Journal...*, p. 161.
(4) *Journal...*, p. 39.
(5) *Fin du Potomak*, Œuvres complètes, II, 209.
(6) *Les Mariés de la tour Eiffel*, théâtre I, p. 41 (préface).
(7) *Les Mariés*, théâtre I, p. 57.
(8) *Les Mariés*, théâtre I, p. 57.
(9) *Journal...*, p. 213.

devons être les gardiens de cet ange (1) ; et du fond de la nuit monte aussi l'écho des expériences millénaires de l'humanité, conservées sous l'apparence d'images et de mythes : le poète reçoit ses ordres *d'une nuit que les siècles accumulent en sa personne* (2). Dans la nuit, Dieu aussi se manifeste. Pour qu'un tri, si l'on ose dire, pour qu'un appel sélectif soit possible et une reconnaissance, le poète veillera d'abord à ce que son appareil ne soit pas détraqué comme celui du photographe. Le poète n'est que le véhicule de sa nuit : *c'est ce véhicule qu'il devra soigner, nettoyer, huiler, contrôler sans cesse afin de le rendre apte au service étrange qu'on lui demande. Et c'est le contrôle de ce véhicule qui ne doit jamais s'assoupir que* (Jean Cocteau) *appelle morale particulière et aux exigences duquel il importe de se soumettre* (3). Morale particulière, c'est la définition même que Cocteau offre de la poésie :

La poésie est une morale. J'appelle une morale un comportement secret, une discipline construite et conduite selon les aptitudes d'un homme refusant l'impératif catégorique, impératif qui fausse des mécanismes (4).

Cette morale est stricte : *Un rigoureux équilibre est indispensable si l'on repousse l'équilibre conventionnel* (5). Nulle invitation certes au *dérèglement de tous les sens*, mais un effort vers la simplicité :

Seigneur, protégez-moi contre le démon
Rendez-moi sourd aux artificieux (6).

Car, *les esprits simples voient les fées plus facilement que les autres, car ils n'opposent pas au prodige la résistance des esprits forts* (7). Il faut apprendre, il faut ré-apprendre à voir et à lire :

Le seul malheur est que je ne sache pas lire
Qu'avez-vous fait de moi, écoles de France?
Vos sucres d'orge, vos tambours, vos tire-lires
Sont les premiers accessoires de ma souffrance
Tout est à recommencer maintenant (8).

L'intelligence discursive ne peut nous être d'un grand secours :

Ne sois pas trop intelligent
Car tu verrais quelle indigence (9).

Cf. par exemple : *J'ai raconté dans* Opium *comment mon roman* les Enfants terribles *m'avait laissé en panne parce que je m'étais mêlé de vouloir l'écrire* (*Journal*, p. 26) et dans le *Journal d'un Inconnu*, le chapitre intitulé : *De la Naissance d'un poème.*

(1) *Le Coq et l'Arlequin.*

(2) *Journal...*, p. 18. Il serait intéressant de montrer chez Jean Cocteau une inspiration jungienne (consciente ou inconsciente, je ne sais) opposée à l'inspiration freudienne (très consciente) de Breton.

(3) *Journal...*, p. 18.

(4) *Journal...*, p. 15.

(5) *Le Coq et l'Arlequin.*

(6) *Les Chevaliers de la Table Ronde*, théâtre I, p. 167.

(7) *Les Mariés*, théâtre I, p. 41.

(8) *Opéra*, Œuvres complètes, IV, pp. 101-102.

(9) *Potomak*, Œuvres complètes, II, 8-10.

L'ordre et la discipline dirigent l'ascèse du poète qui veut et doit voir clair. Si Picasso fut la grande rencontre de la vie de Cocteau, n'est-ce pas qu'il fut séduit par la clairvoyance qui, dit-il, *domine* l'œuvre du peintre et à quoi il ne tend pas moins que celui-ci?

Cocteau, aux ordres d'Hermès, suit Apollon qui corrige Hermès, rend acceptables, utilisables, vivables ses rêveries et ses folies. Cocteau suit Apollon et confie à Dionysos le rôle satanique de Merlin.

En réinventant les tribulations du Graal et les aventures de sa quête, Cocteau a écrit le drame du poète. La pureté de Galaad détruit l'harmonie trompeuse du monde envoûté. *L'arrivée de Galaad le très pur qui désintoxique, amène le désastre et le désordre dans le parti des artifices.* Et la force occulte de Galaad, le poète, précise lui-même Cocteau, vainc celle de Merlin. *Le soleil et les oiseaux renaissent* et l'auteur souhaite que demeure, tutélaire, le Graal *qui n'est autre que le très rare équilibre avec soi-même* (1).

Ainsi, Jean Cocteau peut affirmer, avec une même véracité, qu'il est aux ordres de sa nuit et que *notre travail ne relève d'aucun pittoresque, d'aucun vague, d'aucune fantaisie, d'aucun charme musical.*

Et Cocteau ajoute que son travail relève bien *de ces Nombres que l'art déguise et sans lesquels il se contenterait d'être ce que les âmes frivoles imaginent* (2).

II

Le monde — comme l'homme lui-même — est hanté; il est drogué, intoxiqué. C'est le jardin où Renaud court après Armide sans la voir :

> *Un soleil immobile éclaire ce jardin*
> . . . .
> *Un vague enchantement nous trouble la raison*
> *Chaque arbre du jardin nous trouble la raison*
> . . . .
> *Ce vide est de l'enfer. Ce faux soleil envoûte*
> *La lumière regarde et le silence écoute* (3).

Le compagnon de Renaud n'ose ni *dormir ni bouger.* Il craint *je ne sais quel danger.* Et ce danger, qui est un malaise et un sortilège, Olivier croit qu'il ne ressemble pas aux choses de la terre. Mais n'est-ce pas au contraire le tableau exact de la terre où Jean Cocteau, avec nous, est prisonnier? C'est la terre de l'expérience quotidienne, où surgissent les *phénomènes vulgaires,* c'est aussi le château du roi Artus avant que l'exploit de Galaad le désintoxique lui et ses habitants. Le monde est un décor de théâtre où le clinquant règne, où l'air est plus pesant. Le cours *normal* des

(2) Préface aux *Chevaliers de la Table Ronde*, théâtre I, p. 74.
(3) Préface à LEGRAND, *op. cit.*, p. 6.
(3) *Renaud et Armide*, acte I, sc. 1, théâtre II, pp. 219 sq.

choses, dans ce monde, paraît étrange ; on sent qu'il ne suit pas la vraie loi et ce n'est pas par hasard que les charmes des magiciens noirs, des Merlin et des Oriane, y frayent aisément leur chemin. Tout ici se déforme et se reforme dans le sens qu'on redoute. Jean Cocteau, choisissant des exemples extrêmes, évoque comme il l'éprouve, l'inquiétante bizarrerie d'un univers où le monstrueux, par notre lassitude et notre engourdissement, peut sembler naturel. Peut-être est-ce la nature en effet, mais la nature coupée du surnaturel n'est plus selon la norme ; elle n'est plus vraiment naturelle. Sans doute faut-il voir là l'origine de ce qu'on a souvent et improprement nommé : l'absence du sens de la nature chez Jean Cocteau. *On m'a reproché*, écrit le poète, *de réserver si peu de place à la nature dans mes ouvrages. C'est d'abord que les phénomènes m'attirent plus que ce qui en résulte, que le surnaturel me frappe avant le reste* (1). Jean Cocteau vit dans le monde naturel et s'y exprime. En effet, ce domaine est *le seul auquel l'homme puisse prétendre pour prendre contact avec l'irréel* ; mais, le passage accompli, l'irréel domine le poète, car « *l'irréel cesse vite de l'être puisque les forces les plus sauvages deviennent domestiques à la longue et que des fantômes de moins en moins fantomatiques pénètrent quotidiennemeut par un quatrième mur impalpable entre les trois murs de notre prison* (2) ». *Combien me pèsent les termes visibilité, invisibilité* (3) !

Si le rôle du poète consiste à chercher le surnaturel dans le naturel, l'irréel dans le réel, pour échapper au monde des manifestations factices et se trouver en percevant les indices du vrai monde, le poète n'a point le monopole de cette quête qu'il mène avec tous les explorateurs de l'invisible.

On admirera que Jean Cocteau semble retrouver la notion perdue de science traditionnelle : il ne conçoit pas en effet une physique qui ne soit pas une cosmologie, fondée sur une métaphysique et une théologie, aux méthodes bien différentes de celles des sciences modernes. A René Bertrand, il écrit : *vous me traitez de savant, je vous traite de poète* (4).

Cocteau demande leurs lumières à ces savants d'un genre singulier. *La seule gloire dont je me vante est que mon œuvre me vaut l'amitié de la jeune science dont je parle, science mise à l'index par le savoir officiel au même titre que le furent mes entreprises par le tribunal des lettres. Comme elle, je fouille un vide bondé de trésors terribles. Comme elle, je cherche à dénoncer les trompe-l'âme et les trompe-l'œil, la fausse multiplicité pour laquelle nous prenons l'unité vertigineuse de l'univers* (5).

Pour découvrir cette unité, Cocteau n'hésite pas à conjuguer l'expérience poétique et l'étude systématique. Sans doute, convient-il de formuler les plus graves réserves sur plusieurs ouvrages

(1) *Journal...*, p. 42.
(2) *Les Choses de l'infini* in *Table Ronde*, janv.-fév. 1955, p. 108.
(3) *Journal...*, p. 118.
(4) Préface à René Bertrand, p. 12.
(5) *Les Choses de l'infini*, art. cité, p. 108.

cités par Cocteau, commentés par lui et auxquels il semble décerner un brevet, qu'ils ne méritent pas assurément, d'intérêt ou de vérité (1). Mais n'observons que l'intention de Cocteau ; lorsqu'il puise dans quelques auteurs le droit de prendre au pied de la lettre les expressions poétiques qu'il a toujours utilisées, demandant à une science au demeurant très matérialiste et très scientiste la justification de ses intuitions, c'est le poète qui a raison de parler comme il parle ; Jean Cocteau a tort de croire à la réalité de je ne sais quelles ondes qui appartiennent au monde hanté plutôt qu'à celui où les sphères se côtoient et se pénètrent au rythme des accords parfaits. Mais l'intention du poète reste la plus forte et dans le fatras même extrait ce qu'elle sait déjà vrai.

Cocteau ne croit pas au progrès *qui n'est qu'un entêtement dans une erreur élective, propre à épanouir cette erreur jusqu'à ses ultimes conséquences* (2). Il garde la nostalgie de la science suprême qui est aussi poésie et religion :

Continents orgueilleux, vous êtes les épaves
D'un univers qui fut
Et mainte ville, mer, dans vos profondes caves
Pourrit comme un vieux fût
L'Atlantide, Ys et Ur, les amis que nous eûmes
Où ce trésor est-il
Et la bibliothèque aux cent mille volumes
Qui flamba sur le gril (3) ?

Cette science était une science religieuse, disions-nous. *La religion se rapproche de la science...* On sait avec quelles précautions, il faut accueillir une telle affirmation... Mais Cocteau ajoute : *Il est fort dommage qu'elle s'en rapproche au lieu de la détenir* (4). Car tel était le cas jadis. *Une grande sagesse conseilla aux Israélites, lorsqu'ils durent remettre un exemplaire de leurs livres aux mains du pouvoir, d'y substituer un chiffre, et de masquer sous des fables leurs découvertes sociales, économiques et scientifiques... Ce chiffre perdu doit être d'une étude très abrupte* (5). De cette science antique, Cocteau apprend — confirmant son expérience personnelle — l'unité du monde et le symbolisme de toutes choses entre elles. Il sait que tout ne se passe pas selon les lois de la science contemporaine, que ce monde est un reflet. L'espace et le temps n'existent que sur le plan de la manifestation sensible ; ils sont, métaphysiquement, des illusions : *Eddington écrit : les événements ne nous arrivent pas. Nous les rencontrons sur notre route. Il faudrait comprendre que ces événements fixes n'appartiennent pas à nos trois*

(1) Parmi les auteurs cités et commentés par Cocteau, nous avons relevé : les noms et les mérites les plus divers : René Bertrand et J.-R. Legrand qu'il a préfacés, Vélikovski, Tizané, Aimé Michel, Lovecraft, Alexandre Varille, Mæterlinck, Denis Saurat, Calligaris...
(2) *Journal...*, p. 29.
(3) *Clair-Obscur*, p. 69.
(4) *Journal...*, p. 77.
(5) *Journal...*, p. 82.

dimensions. Leurs faces sont multiples. On les peut aborder sous tel ou tel angle de leur unité multiforme (1). Ici-bas, les événements, comme nous les voyons, ne sont que des projections. Une harmonie supérieure gouverne les hommes et les choses : *Il existe, Argémone, un système universel d'ondes* (2). Le vrai monde est fait *de nombres, de fantômes terriblement réels, de rythmes boiteux* et il demeure invisible à une foule d'esprits qui vivent *selon un code* (3). Mais il est *visible*, sensible au poète et au savant, selon le cœur de Cocteau, qui l'un et l'autre possèdent *ce regard d'une enfance qui traverse les âges et dont le privilège est de rapprocher d'une manière foudroyante les rapports qui paraissent les plus lointains* (4). Ces rapports sont en effet les plus proches. Il faut *considérer la physique comme un prolongement du physique* (5).

Jean Cocteau a l'amour des énigmes, il les guette, les traque, les habille. *Connaissant des fleurs la longueur d'onde* (6), il connaît aussi le pouvoir magique du langage. Il observe les bons et les mauvais magiciens, les bonnes et les mauvaises magies.

Jean Cocteau peint les enchantements funestes du monde hanté. L'hypnose et l'hystérie fournissent les ressorts de la machine à écrire ; le cheval, dans *Orphée*, est un cheval parlant qui n'apporte que la sottise et le malheur ; le Dr Verne n'est pas un maître souhaitable pour *Thomas l'Imposteur*. Ginifer est, par Merlin, changé en dix serviteurs du mal et Galaad déjoue la ruse de la fleur qui parle.

Cocteau ne se laisse pas davantage prendre à ces charmes qu'il n'accepte de pratiquer en poésie de douteuses méthodes propres à susciter des spectres inquiétants. *On imagine*, dit-il, *selon ma ligue, le danger (quant à nous) d'un mariage bancal des ordres secrets et des ordres factices qu'on y superpose* (7).

Mais le poète est plus encore attentif aux signes fastes, aux miracles. Il lui arrive *d'attendre pendant des heures, seul, debout, ma lampe éteinte, des parlementaires de l'inconnu* (8). Il note les rencontres étranges, et, dit-il, *de longue date, je pratique l'étude des coïncidences qui sont un alibi de Dieu* (9). En voici un exemple : *Un jour que j'allais voir Picasso, rue La Boétie, je crus dans l'ascenseur que je grandissais côte à côte avec je ne sais quoi de terrible et qui serait éternel. Une voix me criait : « Mon nom est sur la plaque », une secousse me réveilla et je lus sur la plaque en cuivre des manettes : Ascenseur Heurtebise* (10). Lorsque Cocteau revint chez Picasso, la plaque de cuivre portait la marque Otis-Pifre, Heurtebise avait disparu.

(1) *Journal...*, p. 77.
(2) *Potomak*, Œuvres complètes, II, 122.
(3) Préface à BERTRAND, p. 9.
(4) Préface à BERTRAND, p. 9.
(5) *Journal...*, p. 213.
(6) *Clair-Obscur*, p. 83.
(7) *Journal...*, p. 31.
(8) *Prospectus* 1916, Œuvres complètes, II, 13.
(9) *Fin du Potomak*, Œuvres complètes, II, 174.
(10) *Opium*, cité in *Journal...*, p. 49.

Les mythes surtout se lèvent du fond de la *nuit;* il faut les prendre au sérieux : *les fables possèdent des sources moins confuses que l'histoire* (1).

Toute l'œuvre de Cocteau est une immense mythologie où l'on aperçoit, au passage, des fragments des mythes éternels. Mais il faut renoncer délibérément à trouver chez Cocteau un exposé fidèle — et moins encore une exégèse respectueuse — des grands mythes occidentaux. Précisons quelle sorte de rapport Cocteau entretient avec les mythes qu'il évoque, de quelle manière il fait *siens* les dieux de la Grèce et du moyen âge. Cocteau ne les accepte pas, ces mythes et ces dieux ; il les transforme ; il ne les dépouille pas de tous leurs aspects traditionnels et leur en conserve, au contraire, quelques-uns qu'il sait admirablement mettre en lumière. Mais la perspective est faussée ; on veut dire que le mythe, ou le dieu, n'est plus situé dans sa perspective, mais dans la perspective de M. Jean Cocteau. Robert Kanters a raison : *la fusion* (de la mythologie personnelle de Cocteau) *avec les mythes de la tradition se fait parfois assez mal* (2). Ce qui ne signifie pas que Cocteau ne retrouve pas souvent, en le présentant sous une forme différente et déroutante, l'enseignement du mythe traditionnel. La roulotte où vit la famille d'Œdipe permet mieux sans doute au lecteur ou au spectateur de percevoir la situation *œdipienne* qu'une peinture historiquement exacte de la ville de Thèbes. D'autres fois, la forme seule est empruntée par Cocteau, le nom du héros ou le thème d'un événement. Mais la matière dont Cocteau nourrit cette forme lui appartient en propre. Il n'importe cependant. Ce qui importe c'est la mythologie personnelle de M. Jean Cocteau qui, paradoxalement reprend les instructions des mythes anciens qu'elle démembre.

III

Deviner les linéaments de l'au-delà, tâche du poète, c'est édifier un *arbre généalogique de l'invisible,* c'est-à-dire une *généalogie du divin* (3). Par degrés, le poète s'élève. Au terme de sa démarche, il trouve Dieu. Il trouve Dieu dans sa poésie même : *Mon Dieu, nous vous remercions, parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous* (4). Iltrouve Dieu en son âme, non seulement la présence de Dieu qu'est l'ange dont il est le gardien, mais Dieu lui-même. Qu'est-ce en effet que l'âme?

L'âme est un peu d'élément
D'un élément invisible et céleste
Comme un peu du lac,
Loin du lac, au fond d'une outre

(1) *Les Choses de l'infini,* art. cité, p. 108.

(2) Robert KANTERS, *la Littérature contemporaine et le pouvoir des clefs,* « *La Table Ronde* », août-septembre 1950, p. 63.

(3) Préface à BERTRAND, p. 12.

(4) *Orphée,* Œuvres complètes, V, 94.

Et qui en presse les parois.
Et quand tu meurs, écoute-moi
Fuyant le corps vide qui reste
Ton âme s'en retourne à l'élément divin
Au bel océan de mystère
Comme l'eau à l'eau et le feu au feu
Et le son au son et la terre à la terre (1).

L'eau qui presse les parois de l'outre, c'est la nuit qu'il faut expulser, mettre à jour. L'homme qui ne se connaît pas et qui veut se trouver, l'homme qui ne devait pas se fuir ni se perdre dans les phantasmes du monde hanté et de son être inculte, cet homme qu'une discipline stricte replie sur lui-même et sur le monde vrai qui lui correspond, il ne se connaît et ne se trouve que parce qu'il connaît et trouve Dieu : *Qui se penche sur soi, aide les autres, révèle, divulgue, touche Dieu* (2).

Car Dieu est *fragmentaire : nous avons tous la même âme, ou mieux de la même âme... Plus ou moins grande la dose, mais chacun héberge Dieu* (3).

Et le monde aussi indique Dieu : c'est un enchevêtrement infini où le poète doit remonter jusqu'au principe : *Votre œuvre est inscrite dans un triangle,* écrit Cocteau à René Bertrand, *elle est un triangle, ou plutôt les triangles s'y inscrivent et s'y enchevêtrent jusqu'au triangle parfait de la Trinité* (4). Ou encore *le vide est un solide, ... ce solide est une pensée, pensée que la nôtre pourrait être digne de rejoindre par l'entremise de ces chimistes qu'on a coutume de prendre pour des magiciens.*

En fin de compte, la pensée de Cocteau est religieuse. Mais la religion de Cocteau est la religion d'un poète — il pense être meilleur chrétien que catholique, — c'est une religion qui, incapable de se soumettre à des règles autres que les siennes, comme le montre l'extraordinaire dialogue avec Jacques Maritain, est une religion sans espoir. Plutôt, un seul espoir lui reste : la mort.

Faut-il rappeler l'obsession de la mort chez Cocteau, de *Thomas l'Imposteur* à *l'Aigle à deux têtes*, de *Renaud et Armide* aux *Enfants terribles* et à *l'Éternel retour?*

Clair-Obscur est le livre de l'homme qui attend la mort et sait qu'elle est proche. Mais la mort est toujours présente dans l'œuvre de Cocteau. C'est qu'elle est la seule espérance ; seule la mort nous introduit totalement dans l'au-delà. Si le miroir est la porte de la mort quand elle veut pénétrer dans notre monde, il est vrai aussi que l'autre côté du miroir ne peut être atteint qu'en marchant derrière la mort. L'œuvre du poète n'aura peut-être été qu'une longue méditation sur la mort, qu'une série d'approches de plus en plus intimes, qu'une accoutumance à l'au-delà où l'homme est homme, où le monde est monde, où le poète sait, où le savant crée, où le poète et le savant ne glisseront plus « *sur la*

(1) *Potomak*, Œuvres complètes, II, 33.
(2) *Prospectus* 1916, Œuvres complètes, II, 27.
(3) *Potomak*, Œuvres complètes, II, 133.
(4) Préface à Bertrand, p. 13.

pente du visible pour attraper la perche qu'il leur tendait (1) » et dirait enfin à l'envoyé de Dieu qui ne donnera plus seulement un poème.

Heurtebise, ne t'écarte
Plus de mon âme, j'accepte.
Fais ce que dois, beauté (2).

La mort transporte l'homme, du monde enchanté par le mal, aux couleurs éblouissantes et aux senteurs vénéneuses, du monde électrique de l'angoisse dans le monde où *la forme de l'ange* n'imite plus *l'ombre d'un bossu* (3)...

★

Ce serait donc, à coup sûr, un abus de mots que de vouloir annexer Jean Cocteau à la lignée des écrivains *traditionnels* ou à la littérature *occultiste* (4) ou de vouloir le rattacher, malgré lui, à quelque Église : *l'œuvre de ce frontalier de la seule réalité... se suffit à elle-même, elle a ses propres secrets initiatiques, ses propres découvertes qui sont d'assez grand prix* (5). Jean Cocteau est un franc-tireur ; son œuvre, du point de vue spirituel qui nous occupe, s'inscrit en marge des courants définis. Ce n'est pas dire que l'œuvre de Cocteau soit dépourvue de tout intérêt spirituel : nous avons essayé dans les pages qui précèdent de montrer au contraire que les problèmes essentiels de l'homme et de ses relations avec l'Univers et avec Dieu obsèdent Jean Cocteau et que rares sont les livres du poète qui ne les abordent pas. Allons plus loin : puisque Coc teau se pose — et nous pose — les questions fondamentales qui secouent toute vie humaine, on peut évidemment l'associer, au départ, à ceux qui partagent son angoisse ; mais il est remarquable que les réponses, entrentendues par Cocteau, soient proches elles aussi des solutions traditionnelles. L'échec partiel de Cocteau, son échec fatal que seule la mort pourra sublimer porte témoignage à sa manière. Et témoignent aussi l'isolement de Cocteau, son refus des routes tracées, c'est-à-dire sa nostalgie et sa recherche d'une voie royale où la poésie, la religion et la science marcheraient de pair et que nous ne pressentons plus qu'en découvrant l'orée des chemins broussailleux — des chemins à débroussailler — qui y conduisent.

Le monde moderne met à vif l'angoisse humaine parce que la structure de ce monde — ou plutôt son manque de vraie structure — ne fournit pas les moyens immédiats de l'apaiser. Or Cocteau est moderne ; l'affirmation semblera banale ; elle prend, dans notre contexte, toute sa valeur. Cocteau est moderne ; il est à l'image de son clair et prestigieux langage très moderne, inattendu,

(1) *Journal...*, p. 32.
(2) *L'Ange Heurtebise*, XIV.
(3) *Clair-Obscur*, p. 24.
(4) Dans le sens que Robert Kanters et moi-même avons défini, au seuil de notre *Anthologie littéraire de l'occultiste*, Julliard, 1950.
(5) Robert KANTERS, art. cité, p. 63.

brillant mais aussi très classique. N'en citons pour exemple que le maniement si remarquable des images où le poète excelle et où le puriste le plus sévère ne peut qu'admirer une rare manifestation de cohérence et de rigueur.

Cocteau est moderne. Il représente parfaitement le *vrai poète du XX^e^ siècle occidental*. Par vrai poète, j'entends que Cocteau éprouve l'aspiration poétique la plus haute, possède la conscience de la mission poétique et d'abord de la mission révélatrice et salvatrice de la poésie. Mais il n'y a point pour Cocteau d'autre discipline que celle qu'il s'est donnée, point d'autre morale que sa morale particulière. Aussi, lorsque Cocteau rejoint la tradition ou retrouve tels enseignements philosophiques ou religieux ressortissant à la métaphysique éternelle, c'est par une intuition, semble-t-il, c'est en l'instant d'un éclair. Mais c'est, en fait, après un très long détour, c'est au terme d'une marche pénible, c'est à la sortie d'un apprentissage où il fut son seul maître.

Je suis né Parisien, dit Cocteau, *je parle parisien, je prononce parisien*. Mais le Parisien qui amuse Paris et dont Paris s'amuse, la *grâce lui fait mal*, il a *mal à Dieu* (1). Aussi possédé de Paris que de Dieu, Cocteau ressemble à Jacques : *comme il cachait ses petites larmes dans l'ombre d'une loge ou seul avec un livre et que les vraies larmes sont rares, il passait pour un homme insensible et spirituel* (2). Cocteau interroge l'homme, le monde et Dieu avec les instruments qui lui ont été remis et dans les conditions que le hasard du temps et du lieu prédestinés lui imposent.

Je suis un mensonge qui dit la vérité. A qui, plus qu'au mensonge, revient le mérite de dire la vérité? C'est la sincérité, la totale sincérité de Jean Cocteau et sa lucidité aussi qui ne lui laisse rien ignorer des embûches où cette sincérité se heurte qui nous émeuvent peut-être à l'extrême.

Reprocher à Cocteau, comme fait Claude Mauriac, de nous décevoir et de nous duper est, une fois de plus, méconnaître Cocteau, c'est prouver qu'on ne l'a pas compris et qu'on a imaginé, une fois de plus, un personnage factice. Cocteau n'est compréhensible, il n'est instructif, il n'est fraternel que dans sa réalité charnelle et spirituelle, dans cette réalité ambivalente qui fait sans doute la qualité esthétique de son œuvre, mais dont les conflits internes pèsent à l'auteur, comme, en quelque mesure l'œuvre elle-même.

> *Muses, dans vos sombres usines,*
> *Savais-je que vous me feriez*
> *Une couronne de lauriers*
> *Plus féroces que des épines* (3)?

Cette réalité, c'est celle de Cocteau ; ce ne peut être la nôtre.

Jean Cocteau ne prétend pas enseigner — ni ne croit que sa poésie puisse jamais fournir à autrui une règle de vie.

La poésie *se contente d'exprimer une morale particulière*, parti-

(1) *L'Ange Heurtebise*, VI.
(2) *Le Grand Écart*, Œuvres complètes, I, 11.
(3) *Clair-Obscur*, p. 12.

culière à chacun, incommunicable tout à fait, comme l'expérience poétique elle-même. *Si ce livre,* écrit Cocteau à propos de son *Journal, tombe sous les yeux de quelque lecteur attentif... je ne lui demande pas de s'intéresser à mes ondes, mais d'apprendre, au contact du véhicule qui les émet à s'en fabriquer un qui lui soit propre et apte à émettre les siennes* (1).

Le Ciel a ses étoiles,
La terre ses bordels...

L'œuvre d'art comme l'homme est un bordel qu'illumine une étoile. Jean Cocteau marche vers l'étoile. Quoi d'étonnant s'il souffre de la trouver dans un mauvais lieu? Les murs du bordel, où Dieu, selon Lautréamont, perdit un de ses cheveux, ne sont que des ombres dont la lumière de l'étoile joue pour dessiner la demeure véritable, le vrai monde, l'au-delà. Jean Cocteau n'a cherché qu'à reproduire ces dessins, en préservant l'ange qui est en nous, qui est en chaque homme, l'ange qui est en Jean Cocteau. Seule la mort peut libérer l'ange et achever l'œuvre poétique.

Il est beau d'avoir commencé l'œuvre ; il est plus beau encore d'affirmer son imperfection nécessaire et de lui donner tout son sens en invoquant le Verbe :

Le ciel a ses étoiles
La terre ses bordels
Cri du Christ, déchirez le voile
Jésus couronné de cris d'hirondelles
Apparaissez, tonnez dans votre magnésium
Incendiez la presse et prenez loin de l'homme
Ma photographie éternelle (2).

ROBERT AMADOU.

N. D. L. R. — Une étude sur le théâtre de Jean Coteau aurait dû prendre place ici : nous publierons, dans un prochain numéro, un texte critique de Robert Poulet, à l'occasion de la publication récente du Théâtre de Poche (Édit. du Rocher). Signalons aussi l'ouvrage de P. Dubourg : *Dramaturgie de Jean Cocteau* (Édit. Bernard Grasset).

(1) *Journal...*, p. 39.
(2) *Opéra*, Œuvres complètes, IV, 108.

IV

QUELQUES DATES
et
CONSTANTES DE L'ŒUVRE

1923. — Sur Thomas l'Imposteur

L'ŒUVRE est aussi déconcertante et diverse que l'homme. Dans un jaillissement chatoyant et léger on trouve soudain des pierres dures, tels ses trois romans : *Thomas l'Imposteur*, *le Grand Écart*, *les Enfants terribles*. Ariel, devenu romancier, s'y est astreint à une rigueur, à une densité, à une profondeur presque jansénistes.

Thomas l'Imposteur, c'est l'histoire d'un menteur poétique, d'un illusionné de soi-même; c'est également une histoire d'amour, subtile et un peu incestueuse, mais c'est surtout une peinture hallucinante de Paris et du front au début de la Première Guerre.

Dans le Paris de l'automne de 14, vidé par l'approche des Allemands, règnent la consternation et le désordre. Les avidités sordides coudoient les dévouements. Tout est possible. Un gamin de seize ans, Guillaume Thomas, s'introduit, en se faisant passer pour le neveu d'un général, dans le personnel d'une ambulance qui, avec des moyens de fortune, va chercher des blessés au front. Il possède un don extrême de séduction, mais aussi de mensonge. Les deux grandes dames qui dirigent l'ambulance, la princesse de Bormes et sa fille Henriette, accueillent sans méfiance cet imposteur, d'ailleurs désintéressé, qui leur rend mille services et devient leur familier.

La princesse, puis la jeune Henriette, s'éprennent de ce menteur charmant, mais Guillaume, toujours grâce à des faux-semblants, a pu se glisser à Nieuport dans le secteur des fusiliers marins. Il vit à la popote de leurs officiers, envoûté par l'ambiance exaltée qui y règne. Il oublie les amours aristocratiques et raciniennes qui l'attendent à Paris et se fait tuer une nuit, un peu par dévouement, un peu par héroïsme, un peu par inconscience, en exécutant pour les marins une mission en avant des lignes à laquelle rien ne l'oblige.

Le thème du livre est, on le voit, à l'opposé de celui du *Diable au corps*. Dans le roman de Radiguet, un gamin précoce séduit la femme d'un soldat du front : deux jeunes animaux, possédés par une passion dionysiaque, piétinent devoir, décence, préjugés. Toute l'aventure est dominée par une sexualité dévorante. Cocteau nous montre un autre gamin qui se précipite vers l'héroïsme et vers la mort, négligeant l'amour qui lui tend les bras. Dans *Thomas*, aucune sexualité, rien que de l'enthousiasme et des sentiments.

Des sentiments, mais aussi l'extraordinaire toile de fond des premiers combats de 1914. Même si l'on ignore que l'écrivain a été infirmier bénévole et convoyeur de blessés au début de la guerre, on sent d'emblée qu'il n'a rien décrit qu'il n'ait vu, car la vérité du récit est criante. Peut-être les poètes sont-ils seuls capables de nous faire toucher la réalité. Celui-là qui ne fut au front qu'en passant et en amateur a laissé sur la guerre un document qui dépasse de loin en valeur ceux de beaucoup de témoins chevronnés. Il y a là de quoi désespérer les spécialistes.

C'est Reims, les postes de secours improvisés sous le bombardement, les blessés pourrissant dans les caves. Nieuport et Coxyde-les-Bains, les ruines des villas et du Casino, *l'église informe* fondant sous la pluie. Le labyrinthe des tranchées envahi de boue, l'Yser *dont l'eau grise se bousculait, pénétrait tragiquement dans la mer du Nord, comme un troupeau de moutons entre à l'abattoir*. Et cette évocation d'un bataillon sénégalais descendant des lignes dans le brouillard et la nuit :

Tout à coup, éclata dans l'ombre une musique extraordinaire. C'était la nouba des tirailleurs nègres. Ils traversaient Coxyde-Ville.

La nouba se compose d'un galoubet indigène... qui joue seul une mélodie haute et funèbre. On dirait la voix de Jézabel. Les tambours et les clairons lui répondent.

La troupe s'approchait comme le cortège de l'Arche d'alliance sur la route de Jérusalem... Les nègres venaient de Dunkerque, stupéfaits de froid et de fatigue. Ils étaient couverts de châles, de mantilles, de mitaines, de sacs, de gamelles, de cartouches, d'armes, de dépouilles opimes, d'amulettes, de colliers de verroterie et de bracelets de dents.

Le bas de leur corps marchait, le haut dansait sur la musique. Elle les soutenait, les soulevait. Leurs têtes, leurs bras, leurs épaules, leurs ventres remuaient, doucement bercés par cet opium sauvage. Leurs pieds, ne marchant plus d'accord, traînaient dans la boue. On entendait ces pieds mâcher cette boue, et le choc des crosses contre les boîtes à masques pendant les silences; puis le solo sortait du fond du désert, du fond des âges, salué par les cuivres et les tambours.

Enfin, les fusiliers marins. Peu d'œuvres ont mieux évoqué l'insouciance, la folie de sacrifice, l'allégresse désespérée qui régnaient alors dans certaines troupes d'élite. Pajot, Roy, Combescure, *ces jeunes hommes, les plus braves du monde et dont pas un ne reste...* vivent sous nos yeux, coude à coude avec les zouaves, les joyeux, les goumiers *dans leurs burnous de journaux et de ficelle* plus immobiles à leur créneau *que, sur son cheval, Antar mort*.

★

En 1922, quand parut *Thomas l'Imposteur*, les livres de guerre n'étaient déjà plus à la mode. L'intérêt du public avait été saturé d'abord par les écrits patriotards et insipides de la propagande, ensuite par les récits des témoins, amateurs pour la plupart et dont les qualités littéraires étaient inégales. Certains atteignaient une grandeur tragique, mais ils avaient été trop nombreux et le lecteur était lassé.

Quant aux écrivains de métier, on leur devait quelques beaux livres, mais ils montraient en général peu de sympathie pour le guerrier. L'intelligentsia française, dans son ensemble, se sent plus attirée par le héros de guerre civile que par le militaire. D'ailleurs, on découvrait alors la beauté de *l'acte gratuit*, qui est le contraire de l'accomplissement d'un devoir de soldat (ceux qui l'ont conçu ne l'imaginant qu'à des fins perverses ou révolutionnaires). Lafcadio avait pour les raffinés plus d'attraits que le chevalier d'Assas.

Le thème *fleur au fusil* n'avait donc pas bonne presse. Après quatre ans d'une morne boucherie, derrière toute description un peu enthousiaste d'un certain héroïsme, on flairait un bourrage de crâne.

Et pourtant l'héroïsme allègre a existé, existe dans certaines âmes et dans certaines troupes et sans lui on ne peut comprendre ni la Marne, ni Dien Bien Phu. Il est fait d'esprit de corps, d'inconscience, d'orgueil, de lyrisme, du rappel de très vieux instincts et aussi de l'incapacité de la jeunesse à concevoir sa propre mort. Jean Cocteau l'avait rencontré, il lui fallait le peindre : un artiste ne peut garder pour lui sans l'extérioriser aucune impression forte, c'est sa raison d'être en ce monde. Mais Cocteau qui, jusque-là, avait toujours été à l'extrême avant-garde de la mode, en publiant en 1922 un livre de guerre, se mettait à contre-courant de la mode. Écrire pour le seul plaisir d'écrire et sans s'occuper du goût du jour est une chose qui se paye. *Thomas l'Imposteur* n'est, pour le grand public, ni la plus connue ni la plus appréciée des œuvres de l'Ensorceleur.

★

Et pourtant ce livre lumineux, qui coule sans un heurt et se lit d'une haleine, est l'un de ses meilleurs. Jamais Cocteau ne s'est montré plus difficile envers lui-même, n'a écrit plus serré. Les personnages, les sentiments, les paysages sont suggérés plus que décrits en quelques traits aigus. C'est une facture de poète ou de caricaturiste pour laquelle il faut un diabolique pouvoir d'évocation. Une telle économie de moyens présente parfois des périls et deux des personnages du livre y perdent de leur consistance humaine. La princesse de Bormes et sa fille n'ont pas l'épaisseur des autres héros. L'auteur a voulu un peu trop Grand Siècle ces femmes de notre temps. D'une mondaine écervelée au grand cœur puéril, il fait une pseudo-Phèdre comme il fait une pseudo-Aricie de sa fille, fantôme émouvant, mais pâlot. On sent qu'il a emprunté ses deux grandes dames, comme aussi son style quand il parle d'elles, à Racine et à Mme de La Fayette. Mais ses autres personnages, portraits certainement d'êtres qu'il a connus, sont une extraordinaire réussite : Mme Valiche et son amant dentiste, qui

sont des Toulouse-Lautrec au vitriol, le directeur d'un grand quotidien, le général, les marins et surtout l'Imposteur vivent intensément. Peut-être, quand Cocteau a commencé d'écrire, voulait-il faire de Guillaume Thomas une allégorie — celle du poète qui vit dans son illusion et fait partager aux autres ses plus folles imaginations. Mais touche après touche il a fait de ce symbole un être de chair qui a autant d'existence vraie pour nous qu'un Panurge, un Vautrin ou un Charlus.

Ce livre éblouissant et bref correspond à une certaine tradition du goût français. Au milieu des blocs majestueux que sont les pièces maîtresses de notre littérature, se glisse le ruisseau allègre des œuvres courtes. Ce ne sont pas les moins importantes : les *Fabliaux*, la *Princesse de Clèves*, *Manon*, *Candide*, *le Neveu*, les meilleurs contes de Mérimée, de Morand, de Marcel Aymé. Des esprits chagrins regardent avec méfiance ces chefs-d'œuvre légers à la main. Mais la postérité ne traitera-t-elle pas mieux ces diamants que bien des livres plus copieux dont les chapitres géniaux sont chargés de redites, de longueurs et parfois de pathos dans lesquels s'insinue çà et là le grand ennemi des hommes : l'ennui.

JEAN BÉRAUD VILLARS.

Constantes de Thomas l'Imposteur

Je trouvai *Thomas l'Imposteur* à Bourges, en 1943. J'avais vingt-deux ans. Je venais de lire *le Songe*. La manière irrévérencieuse avec laquelle Cocteau traitait la guerre, la ligne incisive de ses descriptions, à côté des taches de couleur de Montherlant, me stupéfia.

Il m'apparut que le livre se résumait ainsi : tout artiste est un imposteur.

Fallait-il croire que le génie de Thomas tenait à son imposture, ou que son imposture n'était qu'un corollaire de son génie?

Sans répondre à cette question, je m'en posais une autre : « Pour donner droit d'asile à une imposture, suffit-il de mourir pour elle? » A une telle époque, on voit ce que cela pouvait signifier.

Par quelle série de mutations Thomas, neveu d'une obscure concierge, devient-il Thomas de Fontenoy, neveu du général commandant les troupes d'opération? (Nous sommes en 1914.)

Sachant que, pour qui est habile, l'habit fait un peu le moine, notre héros, qui a seize ans, vole un uniforme de soldat, puis coud un galon d'or sur chaque manche. Mais, il faut des témoins de son audace, un cadre à son action : il pénètre dans la cour d'un hôpital dont il aime le désordre. Blond et rose, ignorant toute gêne — y compris la peur, donc — il séduit. Qui est-il?

Thomas de Fontenoy, lit-on sur sa carte d'identité. Le nom saute à la figure!

— *Êtes-vous le neveu du général?*

Fontenoy n'est que son village natal, mais il se lance dans l'aventure. *Oui*, répond-il, et tout de suite il enchaîne avec quelques détails, campant son personnage, donnant assise à son imaginaire.

Toute l'histoire est déjà comprise en ce premier acte.

Il vient d'obéir à l'*inspiration*. Le clin d'œil du destin est irrésistible.

Comme les enfants, il saute à cloche-pied d'une existence à l'autre; il devient cocher ou cheval; il a plusieurs lignes de vie; chacune de ses émotions est une aventure.

Un miracle, s'il dure, cesse d'être considéré comme tel. Pour faire de la vie une suite de miracles, il apparaît et disparaît, tel un fantôme — acteur de l'au-delà. C'est au Temps qu'il s'attaque. Mais il sait que celui-ci communique avec l'Espace. En agissant contre la continuité de l'Espace, il ébranle le Temps et le fragmente, comme les couleurs d'une toile impressionniste.

C'est ainsi qu'il va être différent avec chacun de ses familiers.

La tante de Thomas, Pesquel-Duport, c'est le bon sens que Molière ne manque jamais de mettre près de l'intelligence et de la bêtise.

Sganarelle et M. Dimanche cohabitent avec don Juan, Sancho s'effraie des grands gestes de don Quichotte, et, pour ne pas avoir d'histoire, jure ce que l'on veut sur n'importe quelle Bible.

Avec ceux-là, le jeune homme met sa fantaisie en veilleuse. Il joue les enfants malheureux, les innocents persécutés; il a l'explication qui endort la méfiance et la robe de bure qui dissimule les armes...

Henriette est la jeune fille amoureuse. Thomas jouera donc au jeune premier. De bonne foi, bien entendu : il est à tout instant prisonnier de ses propres sortilèges. L'absence (autre miroir cher à l'auteur) fera grandir la passion de notre ingénue; elle éteindra celle de Thomas. *Son cœur s'était mis en marche à cause d'elle, mais son amour était l'amour tout court.*

Le plaisir ne se trouve pas dans certaines choses
mais dans la façon de les prendre toutes.

Il a d'abord aimé ce décor d'Armée du Salut, avec son major naturaliste et son infirmière-major hystérique, au même titre que le punch, les éclats d'obus et les armes qu'il collectionnait. Puis viennent les bâtons dans les roues qu'il enlève à coups de baguette magique. *Fontenoy* est le sésame qui ouvre toutes les portes des ministères; comme c'est amusant! Thomas, pour obtenir les papiers nécessaires à l'évasion de ce convoi vers les lignes, devient familier des bureaux où l'on délivre des sauf-conduits, des coupe-files, des mots de passe, toute espèce d'*accessoires* administratifs qui permettent d'atteindre plus vite le front. (Ce mot, si providentiellement synonyme de tête, d'intelligence, de puissance, de pouvoir.)

Il a trouvé une alliée.

Henriette ressemblait... à ces épouses qui reçoivent, après le spectacle, des marques de tendresse que le mari destine à la danseuse-étoile. La danseuse-étoile, c'est sa mère : la princesse.

Elle est de la race de Guillaume; elle a le même regard chargé d'avidité. Ils ont pour seul ennemi commun l'ennui...

C'est en vain qu'elle a cherché, par des intrigues, à faire détoner la poudre des mondains qui hantent ses salons. Même si l'on ranime les feux de sa rampe, le monde est une scène d'amateurs... Impossible de susciter une vraie rancune, un danger, une *situation* qui mérite ce nom. Or, la princesse est une grande tragédienne...

Le convoi qu'elle pousse vers les lignes, c'est celui des émigrants vers les mines d'or. Fatiguée de traîner sa misère, elle frète la flotte des Conquérants. Il lui faut : *l'odeur brune du charnier, le bruit monotone de l'horizon qui s'écroule.* C'est une femme née pour l'Apocalypse. Elle n'est jamais tant à son aise qu'aux cuisines des fusiliers marins *où des diables à moitié nus, tatoués d'ancres, éclairés par un feu d'enfer, gesticulaient autour des marmites.*

Un dernier rideau se lève.
L'enfant et la féerie se confondent.

La princesse et son chevalier servant atteignent enfin le *théâtre* des opérations.

Pour Thomas, c'est *ce lieu redoutable qu'il entendait la nuit crépiter comme une pièce d'artifice, cette fusillade leste, inégale, semblable aux tics d'un dormeur rêvant qui marche.* Artifice, dormeur-rêvant, mots qui s'additionnent pour reculer la frontière du pays où se passe ce conte... Un autre mot, *redoutable*, ajoute l'idée de danger — l'aigrette du casque!

Ce vaste mensonge de sable et de feuilles...

On se trouvait ému devant ce paysage féminin, lisse, cambré, hanché, couché, rempli d'hommes. Car ces dunes n'étaient désertes qu'en apparence. En réalité, elles n'étaient que trucs, décors, trompe-l'œil, trappes et artifices.

Le paysage, lui aussi, est une imposture. Les choses flirtent avec les êtres, au milieu de ces mots qui évoquent un jeu de massacre...

C'est une cosmogonie portative, un microcosme lilliputien. Et le colonel, qui construit ces camouflages, *sous une grêle d'obus qu'il recevait en fumant dans un rocking-chair*, est un Jupiter débonnaire, à l'échelle de cette mythologie. Sa foudre est une grosse pièce qui envoie un obus d'un poids de coffre-fort.

Où est la grosse pièce? Où est-elle? A droite? A gauche? Au milieu? se demande-t-on dans l'attente d'un coup de tonnerre qui symbolise *l'avenir*.

Tout se transpose sur un mode lyrique. Les petits nuages en boule des canons contre avions, évoquent le tourbillon des anges, sur les toiles de Murillo; les fumées balancent le ciel et la terre, le brouillard boit les éclairs; les projecteurs dansent comme des ballerines autour du ventre blanc des zeppelins. Le tir des pièces de marine ébranle le monde, et jette contre les vitres un grand liseron de lumière mauve.

N'est-ce pas le chaos d'une nouvelle Genèse? (Époque du *Sacre du Printemps*.) Cette nuit est celle de la créature avant le souffle du Créateur. Le monde est secoué par les douleurs de l'enfantement avant que naisse le Jour, comme dans *Tristan et Iseult*.

Pour la princesse, ce sont les tentes, les baraquements, les granges où s'entassent des martyrs qui agonisent sur la paille, un parfum douceâtre *à quoi la gangrène ajoutait son musc noir*, les visages de Goya, de Greco, émaciés, couverts de mouches, comme ceux de mineurs sortis d'un grisou et sur lesquels plane une grande stupeur.

Dante nous l'avait dit : chaque Béatrice est curieuse de l'Enfer, ne serait-ce que pour y chercher des recrues pour le Paradis — ou pour fuir celui-ci, par lassitude.

Où sommes-nous? demanda Clémence, le corps à moitié sorti du songe. Thomas sauta de son rêve sur la route.

L'un guidant l'autre, cherchant Lucifer, ils ne trouvent qu'un évêque : *beau et gonflé, il était un fabuleux fuchsia.*

Thomas a sauvé la princesse de la solitude. Ils sont unis, par un phénomène de résonance, si étroitement que la moindre fêlure de l'un atteint l'autre : passant à l'endroit où Thomas doit mourir, elle est prise d'angoisse... Plus tard, Ève privée d'Adam, aucune pomme, aucun fruit ne la tenteront. Il lui fallait un *partage*. Quand ses yeux s'ouvrent sur cette nudité triomphante qui faisait sa force, elle se fane. Comme l'Enfant Prodigue vaincu, elle rejoindra son petit paradis.

Vestale, Pythie, elle s'est attachée à un fantôme. Lied d'Henri Heine, ou Intermezzo, de Giraudoux.

Si sa fille meurt de chagrin, après la disparition de Thomas, elle, *devient vieille*. Mue étrange, plus triste que la mort.

Au préalable, sur les lieux mêmes où la réalité et la fiction se confondent, Thomas va faire ses deux dernières expériences. Dans l'une, son nom présumé ne lui attire que jalousie, méfiance, mesquinerie; dans l'autre, il devient inutile.

Les fusiliers marins, chez lesquels notre héros est muté, symbolisent une société qui ne s'attacherait plus à la valeur des noms, c'est-à-dire à un indicatif sonore, mais à la valeur des êtres. Ils adoptent Thomas par sympathie, par amitié. Celui-ci découvre alors que ces sentiments étaient plus précieux que les honneurs ou le bien-être — ou de jouer des tours à qui mieux mieux.

Que va donc devenir ce nom si fier, désormais inutile?

On n'abandonne pas une imposture de cette taille, on la dépasse. Ou mieux, on la transforme en vérité! Nouvelle alchimie, à laquelle Thomas s'applique.

Il attend l'occasion : une reconnaissance dangereuse, le tête-à-tête fortuit avec une patrouille ennemie. *C'est que, il s'agit de mourir, non de faire la grimace!* semble lui dire le destin qui, à son habitude, le laisse libre. Méphistophélès permit à Faust d'être jeune, mais celui-ci dut signer de son sang le parchemin... Thomas, d'une chiquenaude, le lance à la figure du diable!

— Mourir? Qu'à cela ne tienne!

Frappé d'une balle, mais incapable de *réaliser* encore ce qui lui arrive, il pense, dans son souci d'aller jusqu'au bout de sa dernière réplique : *Il faut absolument que je fasse semblant d'être mort, sinon je suis perdu!*

Il est perdu à ses propres yeux. N'a-t-il pas promis de mourir? La balle ne l'a pas tué. Il doit aider cette balle, en y ajoutant sa volonté. Le souci du point d'honneur, dont il vient d'avoir la révélation en même temps qu'il l'a adopté d'instinct, comme un cadet de race, est une forme d'aristocratie. Sa noblesse est authentifiée par cet acte de bravoure.

★

Le menteur dit peut-être vrai?

Thomas est loin du *Menteur* de Corneille : cet homme qu'on ne croyait pas, même quand il disait la vérité. Il n'a qu'à parler, mille témoins ont vu les exploits qu'il n'a pas accomplis.

Il touchait en ses auditeurs ce qui reste en chacun de nous d'enfantin. Parfois il rehaussait l'image d'un peu d'or. Il s'y prenait lui-même. Ses yeux se remplissaient de larmes.

Il roulait civil et militaire, tant il est vrai que même fausse, la vérité sort de la bouche des enfants.

S'il trouve tant de complices à sa vision du monde, c'est qu'il dit peut-être vrai... La vérité qui nous préoccupe a-t-elle de l'importance? Si, seule, était estimable celle qui permettrait d'épuiser tous

nos possibles, de jouer sur toutes les couleurs? (Ce que les sophistes faisaient — en paroles...) On conçoit que les paresseux poussent des hauts cris : quoi, sans cesse, changer le fusil d'épaule! Comme si l'univers ne nous donnait pas d'exemples de complexité!

La terre tourne autour du soleil, dit Copernic, c'est lui qui commande... *La vérité tourne autour de l'homme*, dit Thomas, *c'est lui qui commande*. Cette affirmation bouleversante sera son identité. Il est Thomas, non saint Thomas. Il ne croit plus au témoignage des sens, comme le saint matérialiste. Pour ne pas être aveuglé, il fait l'aveugle; pour échapper à la mort, il fait le mort.

On peut être un sphinx qui renaît sans cesse de ses propres cendres. Trente ans après, que reste-t-il de Thomas dans le *Journal d'un Inconnu*?

Voici Thomas : *il est représentatif de ce singulier que le pluriel menace de sa haute vague.*

Voici Thomas de Fontenoy (premiers pas dans sa nouvelle identité) : *Le mensonge décolle de ce que* (l'homme) *éprouve et de ce qu'il voit. Il invente. Il transfigure. Il mythifie.*

Métamorphoses diverses : *Le mensonge est la seule forme d'art que le public approuve et préfère instinctivement à la réalité.*

Malgré notre désir de résister aux fables, elles nous séduisent. Une poigne nous y entraîne. Il faut y reconnaître un reflet du rythme universel.

C'est avec la fable que le mensonge prend ses titres de noblesse.

Thomas en première ligne : *Le surnaturel du naturel me frappe avant le reste. L'envers m'intrigue avant l'endroit.*

La nuit... est une grotte aux trésors. Une audace l'ouvre et un sésame. Non point un docteur ni une névrose. Grotte dangereuse si les trésors nous font oublier le sésame. (On donne Orphée. *Soudain, un régisseur annonce que le spectacle devait s'interrompre. L'acteur jouant le rôle d'Orphée ne pouvait sortir du miroir. Il était mort dans les coulisses.)*

Thomas amoureux d'Henriette : *L'essentiel était une obéissance passive à sa métamorphose.*

La princesse : *L'homme accepte de moins en moins ses limites. Il les transcende à sa manière qui n'est pas toujours la bonne.* La frivolité : *C'est une fuite prise pour une danse.*

Mort de Thomas : *Un homme vraiment profond s'enfonce, il ne monte pas... Tandis que ces grandes intelligences médiocres, faites de coups d'œil et d'ironie, montent sans encombre jusqu'à la petite corniche du pouvoir.*

Tombe de Thomas de Fontenoy : *Lorsque la nouvelle habitude sera prise, l'accident cessera d'être un accident. Il deviendra classique.*

Le réel de l'Histoire devient mensonge. L'irréel de la fable devient vérité.

Cocteau changeant? Voyez vous-même!

Dans la cour de cet hôpital du quai Conti, revêtu d'un uniforme et paré de galons, quelles fêtes de nuit, quels voyages d'exploration, quelles expéditions punitives l'enfant terrible va-t-il accomplir?

Thomas, Fontenoy, Cocteau, ne sont que les paravents phonétiques d'un même mot : poète. Celui qui *s'efforce de combattre le mensonge social, surtout lorsqu'il se ligue contre sa vérité singulière et l'accuse de mensonge.*

GÉRARD MOURGUE.

1929. — *Les Enfants terribles*

Les enfants de ces enfants...

Les enfants terribles sont les enfants d'un moment de ce siècle : et cependant dans le cercle où Jean Cocteau les a enfermés il y a un peu plus de vingt-cinq ans, dans la chambre dont finalement on ne s'évade que par le haut, ils continuent de vivre sans se rider et sans cesser de nous proposer une image immédiatement lisible de quelques-uns de nos secrets. Pendant les trois semaines de mars 1929 qui virent l'éclosion de ce livre, soyons-en certains, le poète a prêté la main au romancier et sans doute quelque dieu a prêté la main au poète pour que tienne serrée cette dure boule de neige refermée sur une pierre de vérité.

En mars 1929, nul ne le sait encore, les années heureuses s'achèvent, les années terribles vont recommencer et les enfants vont prendre une conscience amère d'être, comme on le disait déjà dans *les Mariés de la Tour Eiffel*, de *beaux petits morts pour la prochaine guerre*. Le premier coup, avant le lever de rideau sera frappé en octobre de cette année-là à Wall Street, le second le sera en Espagne, le troisième à Munich. Sans le vouloir, sans le savoir même, le roman de Jean Cocteau se tient en équilibre à la charnière des deux époques.

La parade est terminée qui avait commencé avec *Parade*. Le temps n'est plus pour l'auteur de *la Danse de Sophocle* de raccourcir *Antigone*, mais de refaire pour son compte *Œdipe roi* avec *la Machine infernale*. Et comme si, dix ans à l'avance, elle pressentait le black-out, l'enseigne du *Bœuf sur le toit* commence à pâlir dans le ciel de Paris. Hâtivement, mais avec une main qui ne tremble ni ne se trompe, de paravents et de couvertures, Jean Cocteau construit une arche où Paul et Élisabeth pourront survivre. Cette fermeté de main, elle est apparente partout dans le livre : c'est un ouvrage d'un classicisme à la Radiguet, et le classicisme de Radiguet était de bonne race. Boule blanche, boule rouge, boule noire, ce sont les boules d'une partie de billard que jouerait l'ange Heurtebise contre Dargelos, et leurs mouvements dessinent comme l'épure du ballet somnambulique que vont danser Paul, Élisabeth, Gérard et Agathe. C'est le classicisme du *rien de trop*. Ainsi quelques années auparavant, son ami Picasso s'était spontanément rapproché d'Ingres. Aujourd'hui encore, au lecteur du roman, rien n'apparaît plus remarquable que la sûreté

dans l'enchaînement des figures, que la valeur des moments et le sens de l'écoulement du temps.

Mais ce classicisme n'est point fait de sacrifices ou le fait d'une conversion : c'est un classique de l'anarchie morale, un classique de la liberté. Liberté bourgeoise, bien sûr, mais cette liberté-là était ce qu'il y avait de meilleur à sauver de la bourgeoisie des années 20, liberté tumultueuse et féconde dans laquelle M. Cocteau avait travaillé seul ou avec les peintres, avec les musiciens, et dans laquelle aussi bien s'était épanoui le surréalisme de Breton, d'Éluard, d'Aragon, avait fleuri la fantaisie de Giraudoux ou de Crommelynck. Rien ne pèse sur ces enfants, ni les conventions de la famille, ni les habitudes de la société, ni les contingences de la vie quotidienne, ni le fardeau de l'argent : ils sont libres — à condition de vivre enfermés dans une chambre. Ou plutôt : ils vivent enfermés dans une chambre parce que rien ne leur est plus précieux que de préserver la pure liberté des sentiments. Comme le testament d'une époque, et comme une promesse, l'aventure imaginée par Jean Cocteau prend figure de mythe.

Une arche, disions-nous de la chambre. Le déluge a eu lieu. Est-il terminé et y a-t-il sur la terre des enfants des enfants terribles? Il faut d'abord prévenir bien des confusions, bien des histoires, Cocteau lui-même nous en a avertis dans *la Difficulté d'être* en disant de son livre que c'est un livre d'histoires, comme on dit *une femme à histoires. « Ceux qui le lurent et s'y lurent devinrent, par le fait qu'ils croyaient vivre mon encre, les victimes d'une ressemblance qu'ils se devaient d'entretenir. Il en résultait un désordre artificiel et la mise en pratique consciente d'un état de choses qui n'a que l'inconscience pour excuse. Les lettres qui me disent : je suis votre livre, nous sommes votre livre, sont innombrables. La guerre, l'après-guerre, un manque de liberté qui, au premier abord, paraît rendre un certain style de vie impossible, ne les découragent pas... Ce livre devint le bréviaire des mythomanes et de ceux qui veulent rêver debout. »*

En vérité, ce livre serait bien peu de chose s'il n'était comme certains l'ont cru, ou ont feint de le croire, que la description d'un cas clinique ou un manuel du parfait petit schizophrène. Mais il n'est peut-être pas inutile non plus de dissiper d'autres conclusions, bien qu'elles soient beaucoup plus grossières. Comme il est plus facile de fausser le sens du titre d'un livre qu'on n'a point lu que de pénétrer la signification de l'œuvre en la lisant, c'est sans doute en grande partie à ses enfants terribles que Cocteau doit sa réputation de démoralisateur de la jeunesse. Il partage avec André Gide la responsabilité de la défaite de 40, et avec Jean-Paul Sartre celle de tous les désordres de l'après-guerre. Il s'est heureusement trouvé des académiciens, héritiers de la sagesse de Renan, pour se dire qu'ils verraient bien et inviter Cocteau à prendre place parmi eux, mais cela ne suffira sans doute pas à désarmer cette droite vigilante qui se prend pour la droite du Seigneur, qui l'a couvert de boue, lui et ses amis pendant l'occupation et qui lui imputerait volontiers la paternité de tous les J 3 sanglants de ces dernières années. Or, je crois bien qu'il n'y a

pas dans toute l'œuvre de Cocteau un seul personnage qui ait quelque ressemblance avec ces malheureux enfants, qu'il n'y en a pas pour leur ressembler moins, en tout cas, que les héros des *Enfants terribles*. Comment y aurait-il quelque rapport entre ces enfants dont tout le malheur vient de ne pouvoir vivre ailleurs que dans leur chambre et cette pauvre jeunesse que l'on a vue pendant quelques années se traîner jour et nuit à ras du sol sur les trottoirs de Saint-Germain-des-Prés? La grâce, la simple grâce humaine, pour reprendre le beau mot d'André Fraigneau s'est retirée de cette humanité larvaire, comme de ces parricides indigents ou de ces bandes agitées plus encore qu'obsédées par de grands jeux d'une violence toute extérieure. Et c'est précisément d'une grâce humaine que Cocteau avait doté ses héros, c'est une grâce humaine qu'il voulait sauver. Les frères, les cousins des enfants terribles, ce ne sont ni ceux qui s'enferment passivement dans un délire, ni ceux qui s'abandonnent avec non moins de passivité au délire du monde. Mais à vrai dire, ces frères, ces cousins authentiques sont très rares — ou très discrets.

La solitude du livre sur le plan littéraire n'est peut-être pas moins grande que celle de ses héros. Depuis un quart de siècle, la guerre marche à nos côtés et notre soleil, avant de monter au zénith d'Hiroshima, projetait sa grande ombre devant elle sur la terre, comme il la projette derrière elle maintenant. On n'a même pas toujours eu besoin de mobiliser les écrivains : ils se sont engagés, ils s'engagent encore. Et si ces enfants sont des enfants terribles, c'est parce qu'ils érigent au contraire le refus d'obéissance en règle de vie. Les grands romanciers des années 30, ce seront les prophètes qui menacent et qui tonnent, les Bernanos, les Malraux. Les écrivains en vogue des années 40, ceux qui couvrent de cendres leurs têtes et les nôtres. Jean Cocteau n'est pas moins sérieux, mais il l'est d'une manière radicalement différente, sur un plan strictement individuel où l'on s'efforce de séparer les affaires de l'homme de celles de César sans pour cela les séparer du même coup des affaires de Dieu.

Sur des sujets nouveaux, on a fait des livres d'une manière différente : la rapidité, la précision, la limpidité qui sont quelques-unes des qualités des *Enfants terribles* ont été moins appréciées et moins cultivées. Tout au plus pourrait-on dire que le livre est resté parmi nous comme un témoignage, comme la preuve, par son éclatante réussite que l'on pouvait réussir encore une certaine forme de récit. Mais pas plus que les héros ne sont responsables des J 3 sanglants, le livre n'est responsable d'une anémique postérité de romans et de récits *à la française*. Parmi nos meilleurs peintres de la jeunesse actuelle Jean-Louis Curtis, sautant l'échelon Cocteau remonte directement à Barrès (quitte à le rafraîchir avec Huxley) ; seul Roger Nimier peut-être avec l'*Histoire d'un amour* comme avec *les Enfants tristes* essaie de refaire du Cocteau sur nature.

D'ailleurs, d'un livre vivant encore parmi nous comme celui-là, nous ne pouvons pas écrire l'histoire. Il prend le temps sous nos yeux, il mûrit ou il se patine. Il n'est plus tout à fait le même parce

que nous avons changé. Tout ce qui est passé dans notre sang de psychanalyse nous fait voir les héros d'une manière différente en éclairant aussi, quand bien même Cocteau ne le voudrait pas, les monstres laissés dans les coins sombres de la chambre : si bien que nous pressentons de plus en plus clairement de quels esclavages nocturnes est faite une partie de la liberté intérieure. Inversement, en quelques endroits, une image, une réflexion nous gênent comme des lumières artificielles allumées en plein jour. Il faudrait consacrer une étude d'ensemble à l'étrange pouvoir de Cocteau sur les mots et à l'étrange pouvoir des mots sur Cocteau. Ce sont deux pouvoirs antagonistes, mais qui doivent s'équilibrer et Cocteau serait sans doute le premier à reconnaître qu'il ne s'est approché qu'incomplètement de la vérité chaque fois que dans cette lutte de précision il a été vainqueur ou vaincu. Rarement l'équilibre a été maintenu avec un plus constant bonheur qu'au long de ces *Enfants terribles.* Mais enfin il y a peut-être ici ou là un mot qui en dit trop. Nul écrivain contemporain n'a protesté aussi souvent, ni d'une manière plus pathétique qu'on ne le comprenait pas bien, qu'on le prenait pour un autre *(ceux qui t'aiment, ce n'est pas toi qu'ils aiment, ceux qui te haïssent, ce n'est pas toi qu'ils haïssent...* lui disait un de ses futurs collègues) et cela est vrai, non point parce qu'il est obscur, mais peut-être parce qu'il n'a pas toujours été tout à fait assez attentif à disposer les lumières de manière que leur somme soit la clarté... Mais la frange d'interférence elle-même est parfois propice au mythe.

Et le mythe en tout cas reste devant nous. Je m'imagine parfois quand je vois des jeunes gens, de jeunes romanciers, de jeunes romancières, se chercher, se méprendre, se proposer à eux-mêmes des miroirs trompeurs, s'essouffler à se faire passer pour nos enfants terribles alors qu'ils ne sont que nos enfants mal élevés, je m'imagine parfois qu'une lumière venue de la chambre pourrait les aider, ou une voix qui dirait : *jeune postérité d'un vivant qui vous aime...*

ROBERT KANTERS.

Jean Cocteau et le théâtre des objets

On peut avoir lu les *Enfants terribles*, oublier Élisabeth, Paul, Gérard et même le détail romanesque de leur aventure. Ce qu'on n'oubliera pas, c'est leur chambre (celle de la cité Monthiers identifiée par la suite avec le *parloir pour maison de fous* de l'Étoile), non plus que l'appareil qui les entoure. Avant de suggérer par la psychologie le dessein de ses personnages, Cocteau, en homme de théâtre, s'occupe d'abord du lieu où l'action va se dérouler.

Mais qu'on ne se méprenne pas. Là où ses devanciers, moins innocents et impressionnables, ont cédé au goût de la description, le décor chez Cocteau sera intimement lié à la simplicité, à l'innocence des héros. Dans le *Journal d'un Inconnu*, il appelle sa morale : *Un comportement secret, une discipline construite*. En jouant sur les mots, l'on pourrait presque dire que, pour lui, tout secret est le fruit d'une construction architecturale qui va de l'immatériel au matériel. Cette chambre *attractive*, *dévorante*, avec les lits, les montagnes de linge, le buste à moustache, le carré d'andrinople, est également le fait d'une construction éprouvée par les moyens du rêve. Elle sera le rendez-vous de prodiges, deviendra navire, luxe de neige, loges, zone magique, sans cesser d'être comme suspendue dans le vide, de nous apparaître avec un recul d'estrade aveuglante ou nocturne. Si le mot théâtre est dérivé de *regard*, Cocteau ne crée rien qu'il n'ait d'abord regardé en lui-même, passé au crible de la vue du dedans, au milieu de cette *nuit* que tout homme abrite, assure-t-il. Ici encore, en metteur en scène de haute volée, il refusera tout accessoire non vérifié, tout élément étranger, comme tout impératif capable de *fausser les mécanismes*. L'efficacité du décor sera subtilement éprouvée. Il se demande encore, en 1953, si *le souvenir d'un rêve n'est pas composé d'objets en double que la mémoire nous délivre à la place des siens propres qu'elle réserve pour ses spectacles*. Le théâtre des enfants terribles est une conquête patiente, devenue rituelle. Aussitôt que l'intuition sera créée en lui entre les images du rêve et leur réalité, entre la suggestion des objets et leur signification usuelle, la fusion accomplie, Cocteau pourra frapper les trois coups.

Or, ces trois coups sont étroitement liés au destin, à la fatalité des héros, enfermés dans le privilège d'une sorte de centre totémique, à la manière des primitifs. L'invisible a trouvé son véhicule. Comme Cocteau lui-même, les personnages des *Enfants terribles* seront en butte à quelque chose qui ne se rencontre pas précisément

et qui ne se possède pas surtout, dans la mesure où elle suggère. Les objets de la chambre, s'ils ne refusent pas de nous dire leur nom, garderont leur vertu incantatoire d'objets rituels. Ils agiront par fluide sur Élisabeth et sur Paul, les hanteront et parachèveront leur destinée. Ils imposeront l'action, l'apparente banalité des circonstances, tout en les dépassant et les dévorant peu à peu. Le trésor du tiroir, *impossible à décrire*, sera composé d'objets ayant dérivé de leur emploi alors qu'ils n'offriraient au profane que *le spectacle d'un bric-à-brac de clefs anglaises, de tubes d'aspirine, de bagues d'aluminium et de bigoudis*. Ils font partie d'une vérité pour Élisabeth et Paul, comme d'une méprise pour autrui. Mais, tout comme les personnages, ils iront jusqu'au bout de leur imposition redoutable. Par une sorte d'accord qui n'est qu'à lui entre le metteur en scène et le psychologue — accord n'ayant d'autre logique que dans le demi-rêve et l'inouï que l'on cherche à transcrire, — Cocteau va pousser le privilège des objets jusqu'à les armer d'un pouvoir humain.

Ce n'est pas en vain, sans doute, que Cocteau nous parle des rites obscurs de l'enfance, de ses hiéroglyphes *(hieros)* que l'on doit déchiffrer comme des caractères sacrés. Les principes, les moyens de Cocteau observateur sont tout empiriques et sa morale, en fait, se situe précisément là où Kant n'en voyait plus : dans une *innocence qui nous échappe*. Soumis aux limites rigoureuses que leur assigne l'auteur, êtres à part, *charme d'un monde pluriel qui les expulse*, Élisabeth et Paul resteront purs dans leurs lois hautaines, leur puissance formidable, circonscrite à leur scène. Nous assisterons à une lutte pathétique entre leur essai de dépersonnalisation dans le monde normal et leur expérience propre, étriquée et forte à la fois, qui est celle de membres de tribu. Le miracle : ces êtres qui ont instinctivement le goût du postiche, du geste outré, du théâtre à huis clos restent bien vivants, d'une humanité neuve, poussée jusqu'à l'inhumanité, la cruauté, la rigueur d'autres âges, à la manière des objets qu'ils révèrent.

Il serait curieux d'envisager comment Cocteau écrivain, né dans une période oppressante de la littérature, est parvenu à cette simplification des instincts, jusqu'à la hantise. On pourrait parler ici de nostalgie : nostalgie de la statue, d'une espèce de condillacisme revu et corrigé, où l'être — privé de ses habituels arguments moraux, du don de méchanceté mesquin, de la sensualité du tout venant — retrouverait les pouvoirs du Dieu et de son image, et, presque, deviendrait lui-même un objet juste assez doué de conscience pour exprimer ou éprouver le sublime de quelques sentiments. Sentiments où la violence le dispute à une pureté troublante, sans partage. Toute digression didactique supprimée, nous n'assistons en somme, dans les *Enfants terribles* (où l'on retrouve, sous-jacente, la hantise du *rêve de pierre* baudelairien), qu'aux échanges d'êtres à demi minéraux et beaux d'une beauté lapidaire. Il s'agit d'une anthropolâtrie, où l'homme se serait mal dégagé de la pierre qui tentait d'abord de le représenter.

Cocteau ne nous confie-t-il pas, dans son journal, que pour lui les colonnes du Parthénon échangent des souvenirs? À son oreille les statues ne cessent de parler. Elles ont dérobé les apanages des

hommes, en les transcendant et en les élargissant par le sacré. Nous suivrons, dans son œuvre, leur marche inquiétante, le théâtre sans précédent de leurs rapports. Lorsque ce thème risquera de devenir obsession, répétition, Jean Cocteau, conscient, emploiera pour le suggérer le terme de *machine*. Dans son poème *le Printemps*, la jeune fille a les yeux en verre et elle avance *comme une machine agricole sous une grêle de cailloux roses*. L'Élisabeth des *Enfants terribles*, son forfait de menteuse accompli, s'identifie à un automate. Elle se déplace dans l'hallucination, sans penser exactement, mais soumise à une mécanique qui suggère la pensée : *Les rêves font entendre de ces pas lourds qui approchent et qui pensent, nous donnent une démarche plus légère que le vol, combinent ce poids de statue et l'aisance des plongeurs sous l'eau.* Douceur appesantie du monstre ! Légèreté de la lourdeur ! On comprend mieux ici pourquoi Cocteau a pu écrire le commentaire d'un film sous-marin, la dernière séquence de *l'Éternel retour* et la signification du masque plâtreux d'Antigone : les êtres abordent une énigme idéale. Ils étaient le jouet d'une fatalité mesurée par leur courage. Ils rejoignent la grandeur par une immobilité dont notre chair perçoit encore les secousses. L'Élisabeth architecturale de la fin des *Enfants terribles*, dépouillée enfin de son *costume de ruses*, nous rappelle subitement que pour Cocteau comme pour les Hébreux le mot *angle* et le mot *ange* ne font qu'un.

Sitôt que les enfants terribles tentent de quitter leur théâtre, ils risquent le pire, la plus décevante des métamorphoses : c'est-à-dire ce qui les éloigne d'eux-mêmes, d'une emprise qui est également leur liberté et leur angulosité. Ils ne savent pas faire leur choix selon les autres. Jean Cocteau nous a laissé entendre combien la définition de Sartre à savoir que *le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée*, l'étonne et le trouble, sans qu'il s'y laisse prendre. Il oppose là le poète *dormeur éveillé*, l'auteur-bagne dont les œuvres s'évadent comme des forçats, — et, aussi bien, en tant que poète, à toute mainmise de l'homme sur son destin, la vitesse qui est une chevelure et un cri de folle autour du train qui emporte Élisabeth et Paul en vacances. Il oppose à l'arbitrage de soi la fatalité qui nous enchevêtre et, malgré nous, compose, amplifie la scène. Une écharpe *vivante* (rappel théâtral de la fin d'Isadora Duncan) sera l'instrument de la mort de Michaël, coupable d'avoir épousé Élisabeth, déesse d'un culte chiffré. Chez Cocteau, nous ne possédons pas cette part de contingences qui nous dépasse et que Sartre juge impérieusement notre choix en se détournant des maléfices du sort et des amulettes. Pas une seconde, les personnages des *Enfants terribles* n'échapperont à leur prédestination : *Et même en admettant que Michaël eût possédé la vierge* (Élisabeth), *jamais il n'aurait possédé le temple où il ne vivait que par sa mort.*

On peut constater d'ailleurs combien, à force de sincérité, de rigueur dans l'argument, et le décor propres à Cocteau, le roman des *Enfants terribles*, après vingt-cinq ans, échappe à l'imposture brillante que l'on a voulu voir quelquefois chez lui. Là où s'exorbitaient les accessoires et l'appareil maniaque, la part de pathétique apparaît plus grande. Loin d'avoir vieilli, le côté théâtral comme le

rayonnement onirique du roman a pris sa pleine signification poétique, où un homme se joue, sans nous jouer.

Livre *terrible* et grand, aussi, parce que l'amour n'y est pas absent et nous révèle sa puissance. L'objet-fétiche, représenté par la racine empoisonnée de Dargelos, mesure le pouvoir d'amour de Paul envers Agathe. Certes Paul, sur le point de mourir, sait que *cette boule lui symbolise le contrepoids d'une atmosphère mesquine, lui fait espérer une chute progressive du règne d'Agathe*. Mais c'est par amour pour elle, tout compte fait, qu'il en viendra à la manger; par amour qu'il a trahi l'univers d'enfance que seule la mort lui permettra de reconquérir par le truchement d'un *objet* digne de figurer parmi ceux du *trésor*, et comme eux passible de magie. Dès cet instant, le côté purement humain du récit va prendre le dessus, nous troubler mieux que l'intervention de Dieu. Déclenchée, la tragédie pure ne cessera de toucher notre cœur, comme tout spectacle de suicide et de meurtre. Le paravent tombé sur Élisabeth qui s'est brûlé la cervelle, Cocteau, sorcier effaré, semble renoncer à suivre plus avant le maléfice, se démettre de son office et nous apprend que *le théâtre est ouvert aux spectateurs*, tandis que la scène recule vertigineusement sous ses yeux et sous les nôtres. Il nous reste à imaginer, ailleurs, Agathe en compagnie de Gérard élevant, à la mémoire de leurs amis hors de pair, un de ces vatolahy que les indigènes du Hoggar dressent au souvenir de leurs morts.

Tout autant que le pouvoir du metteur en scène et celui du poète à force de transcendance, d'inspiration sans bavure, la responsabilité de Jean Cocteau, devant cette fin noble, justicière, reste indemne. Si on lui fait ici un procès, ce ne pourra être que celui d'un *autre*.

HENRI RODE.

Dargelos et les pièges de la beauté

Ainsi partent souvent du collège
Ces coups de poing qui font cracher le sang,
Ces coups de poing durs des boules de neige
Que donne la beauté, vite, au cœur, en passant.

Ces vers, les plus célèbres sans doute de Jean Cocteau, orchestrent, dans *le Sang d'un poète*, le moment que choisit, pour prendre soudain visage et mouvement, une mythologie personnelle : ils soulignent le sens de cette première apparition plastique de Dargelos, le Dargelos des *Enfants terribles* que le lecteur de Cocteau rencontre à chaque page de son œuvre.

Mais, au moment de restituer la figure de ce personnage fabuleux, l'hagiographe de Dargelos profondément s'interroge. A quel moment faire commencer l'histoire du garçon? En 1903, en 1904? lors du passage au Petit Condorcet de l'élève Cocteau qui recueillait, à la fin de l'année, les prix de gymnastique, d'allemand et de dessin... Pourquoi pas? Dargelos appartient réellement aux années d'étude, il est un personnage de l'histoire, un moment des souvenirs :

(Cliuchard) détenait la première place, une fois pour toutes, et ne devait pas en démordre.

Dargelos, lui, détenait, une fois pour toutes, la dernière, la première place d'élève nul. Mais il la détenait avec une telle force, une telle audace, un tel calme, que personne de nous n'eût songé à la lui prendre, ni même à en être jaloux. Ajouterai-je qu'il était beau, de cette beauté d'animal, d'arbre ou de fleuve, de cette beauté insolente que la saleté accuse, qui semble s'ignorer, tire parti de ses moindres ressources et n'a besoin que d'apparaître pour convaincre. Cette beauté robuste, sournoise, évidente, ensorcelait les personnes les plus certaines de n'y être point sensibles : le proviseur, le censeur, les professeurs, les répétiteurs, les pions, le concierge. Imaginez quels désordres pouvait provoquer un Dargelos, chef de bande, coq du collège, cancre impuni, Dargelos à la mèche nocturne, aux yeux bridés, aux genoux blessés et superbes, sur des larves avides d'amour, ignorant l'énigme des sens et le moins protégées du monde contre les atteintes terribles que porte à toute âme délicate le sexe surnaturel de la beauté.

J'ai toujours supposé que Dargelos connaissait son privilège et en jouait. C'était le vamp de l'école. Il nous éblouissait, nous éclaboussait de son luxe moral et développait en nous ce fameux complexe d'infériorité dont, certes,

on parle beaucoup trop, mais qui existe et qui, plus que l'orgueil, est la cause de bien des misères.

Dargelos nous méprisait, en bloc. Obtenir de lui une grâce était à l'origine d'intrigues, dignes des mémorialistes de Versailles (1).

C'est ainsi qu'en 1935 Jean Cocteau retrouve intact dans sa mémoire le souvenir du héros à la boule de neige.

Mais nous n'irons pas fouiller les archives de Condorcet. Le mythe de Dargelos (2), mythe qui se solidifie au fur et à mesure que l'enfance s'éloigne, nous devons le chercher ailleurs. *L'histoire se déforme à la longue et le mythe se forme à la longue*, écrit Jean Cocteau (3). C'est justement cette formation du mythe que nous allons essayer de suivre, humblement, à travers l'œuvre du poète.

Dargelos ! Dargelos ! Es-tu le visage que prend soudain *l'Ange Heurtebise*, le visage de l'enfance au moment où la mort couvre de son aile le cœur du poète qui dépasse trente ans ? Dargelos ! Es-tu cette enfance refusée qui se venge ? Car déjà tu caches ta haute stature dans ces vers de *Vocabulaire* (4) :

Les élèves hautains, tachés d'encre et de neige,
Car ils font leur journal à la polycopie,
Leurs ailes sur le dos, s'échappent du collège ;
Même l'épouvantail les prendrait pour des pies.
La neige est vite marbre aux mains prédestinées.

Dargelos ! reviens-tu soudain hanter le poète pour te venger de ces reniements :

Souvenirs du collège, ah! laissez-moi tranquille ;
De la rose du soir ne soyez pas le chancre (5).

Dargelos ! vigoureuse figure de proue, tu es cette *statue en train d'essayer de marcher* et qui sort lentement de l'enfance :

... (mon enfance) on y voyait souvent
Les jockeys accroupis sur le fleuve du vent ;
Et ces garçons hautains, ces princes du collège
Dont l'arme favorite est la boule de neige (6).

Dargelos ! te voici tout prêt, comme une statue (comme un acteur) à affronter les foules.

A partir de maintenant nous allons voir Jean Cocteau osciller entre Nietzsche et Platon. Tantôt Dargelos, la beauté virile, frappera comme un *coup de poing de marbre*, prenant les apparences des boxeurs, apaches, étoiles américaines et détectives épinglés au mur de la chambre des *Enfants terribles*, et poursuivra Paul, se métamor-

(1) *Portraits-Souvenir*, pp. 110-12.
(2) Mythe profondément enraciné dans le réel, jusqu'au nom du personnage : *Dargelos était Dargelos*, ibid., p. 114.
(3) « *Guide Odé* », *la Grèce*, préface, p. 8.
(4) *Vocabulaire* a été publié en 1922.
(5) *Vocabulaire : « A force de plaisirs... »*
(6) *Opéra : « Par lui-même. »*

phosant même en jeune fille timide (Agathe). Dargelos ne lâche pas sa proie : il livre une guerre à mort. Il a cette ténacité des êtres ambigus qui ne sont jamais aussi présents qu'au moment où ils ont cessé d'être là.

Quant à Platon, qu'il nomme rarement, Jean Cocteau s'en approche par cette dialectique de l'amour qu'exprime, sous une forme personnelle, le mythe de Dargelos. Dargelos, c'est la forme visible qui réveille l'âme endormie et l'incite à *désirer* la Beauté divine (une plénitude que le plaisir des sens ne suffirait pas à combler). Cette idée essentielle du *Phèdre*, Thomas Mann, dans *La Mort à Venise*, a tenté de l'exprimer ainsi : *Pour nous rendre visible l'immatériel, le dieu se plaît à employer la forme et la couleur de l'adolescence, qu'il pare, pour en faire un instrument du souvenir, de tout le rayonnement de la beauté, et il nous arrive ainsi, en la regardant, de nous enflammer d'un douloureux espoir* (1)... Le jeune *Tadzio* de *Thomas Mann* joue le même rôle que Dargelos ou l'*Alcibiade* du *Banquet*. Néanmoins il reste que Dargelos est plus barbare, plus primitif, moins grec que *Tadzio* ou *Alcibiade*. Et il reste peut-être aussi que la beauté cesserait de nous attirer si elle cessait d'être troublante.

Dargelos ! *premier symbole des forces sauvages qui nous habitent, que la machine sociale essaye de tuer en nous et qui, par delà le bien et le mal, manœuvrent les individus dont l'exemple nous console de vivre* (2), nous chercherons ta première ébauche encore hésitante dans *Le Livre blanc* (3).

Ici Dargelos apparaît non pas en classe de cinquième, comme plus tard dans *Les Enfants terribles*, mais en classe de troisième. *Je revois sa peau brune. A ses culottes très courtes et à ses chaussettes retombant sur ses chevilles, on le devinait fier de ses jambes. Nous portions tous des culottes courtes, mais à cause de ses jambes d'homme, seul Dargelos avait les jambes nues* (4).

Et si, dans *Le Livre blanc*, Dargelos meurt avant d'avoir atteint l'âge d'homme, n'est-ce point pour que viennent se mêler aux prestiges du garçon les froides fascinations de la mort? Ou bien cette mort était-elle nécessaire pour que se révèlent aux sens *les doubles* de l'élève? Tel, plus tard, ce marin de Toulon (5) : ... (*En entrant*

(1) *La Mort à Venise*, éd. Fayard. p. 197.
(2) *Portraits-Souvenir*, p. 115.
(3) *Le Livre blanc* a paru en 1928. — Dans une biographie, sans doute prendrais-je beaucoup de précautions pour utiliser les œuvres romanesques de Jean Cocteau où s'entremêlent souvenirs exacts, souvenirs déformés et pures inventions. Si l'on excepte tout souci de biographie (et je viens de dire que je suis à la recherche du « mythe » de Dargelos et non de son « histoire »), les confrontations entre les ouvrages proprement autobiographiques et les autres me paraissent la seule manière de « lire en profondeur ». Qu'on n'aille d'ailleurs pas croire qu'il n'y ait qu'une seule vérité biographique, que la vie d'un homme puisse se réduire à des dates, à des faits. Jean Cocteau s'est admirablement expliqué à ce sujet dans un article des « Nouvelles littéraires » (27 octobre 1923) : *Autour de Thomas l'Imposteur : « Moi,* écrit-il, *c'est la manière dont j'envisage, dont j'utilise les faits.* » On comprendra donc que je me soucie peu de savoir ce qui est *exact* et ce qui ne l'est point au sujet de Dargelos.
(4) *Le Livre blanc*, p. 21.
(5) *Ibid.* pp. 45-46.

dans le bar) je restai cloué sur place. Je venais d'apercevoir, de profil, appuyé contre le piano mécanique, le spectre de Dargelos. Dargelos en marin. De Dargelos ce double avait surtout la morgue, l'allure insolente et distraite...

Quelques pages plus loin (1), se rendant compte du caractère profondément sensuel de ces images, l'auteur note : *Le cœur et les sens forment en moi un tel mélange qu'il me paraît difficile d'engager l'un ou l'autre sans que le reste suive.* Il suffirait, au cœur et aux sens, d'ajouter l'intellect (ainsi que le fait Thomas Mann dans *La Mort à Venise*) pour que soit exactement définie la dialectique socratique du *Phèdre*.

C'est dans *Le Livre blanc* que, pour le première fois, Jean Cocteau écrit cette phrase qui servira de leit-motiv à des œuvres ultérieures : *les privilèges de la beauté sont immenses* (2). Premières atteintes de la beauté qui prend ici une signification plus nettement sensuelle (en raison du contexte) : (*La*) *figure* (*de Dargelos*) *aux lèvres un peu grosses, aux yeux un peu bridés, au nez un peu camus, présentait les moindres caractéristiques du type qui devait me devenir néfaste. Astuce de la fatalité qui se déguise, nous donne l'illusion d'être libres et, en fin de compte, nous fait tomber toujours dans le même panneau* (3).

On se souvient naturellement de l'apparition fulgurante de Dargelos dans *Les Enfants terribles :*

L'élève pâle (Paul) *contourna le groupe et se fraya une route à travers les projectiles.*

Il cherchait Dargelos. Il l'aimait.

Cet amour le ravageait d'autant plus qu'il précédait la connaissance de l'amour. C'était un mal vague, intense, contre lequel il n'existe aucun remède, un désir chaste, sans sexe, sans but.

Dargelos était le coq du collège. Il goûtait ceux qui le bravaient ou le secondaient. Or, chaque fois que l'élève pâle se trouvait en face des cheveux tordus, des genoux blessés, de la veste aux poches intrigantes, il perdait la tête (4).

Dargelos paraît encore dans la dernière partie du *Sang d'un poète*, puis dans les dessins qui suivront 1930... Et il nous semble de plus en plus que nous soyons impuissants à suivre le mythe de Dargelos. Il faudrait avoir sous les yeux les images mouvantes du film, les dessins, les étonnants graphismes dont Jean Cocteau ne cesse d'étoiler murs et pages, il faudrait pouvoir confronter le visage d'Œdipe et celui de Dargelos, car Œdipe ressemble à Dargelos (l'homme dont la vie rend témoignage d'une énigme devient du même coup une énigme pour ses semblables). L'image de Dargelos perd peu à peu ce qu'elle avait de proprement sensuel, elle perdra même tout caractère sentimental : Dargelos devient sa propre statue.

Il est dorénavant le nom unique et auréolé que Jean Cocteau pourrait donner à tout ce qui, de beauté, durant toute sa vie, le hanta : le nom des danseurs dont, avec Diaghilev, il a ramené la

(1) *Le Livre blanc*, p. 51.
(2) *Ibid.* p. 24.
(3) *Ibid.* pp. 21-22.
(4) *Les Enfants terribles*, éd. Fayard, p. 14.

gloire sur les planches (en réaction contre la féminisation de la danse), le nom d'Œdipe, le nom du clown, le nom de l'*Aurige* de Delphes, le nom qui n'a pas encore été prononcé dans *Le Grand écart*...

Rétrospectivement, la boule de neige de Dargelos, c'est le couple du frère et de la sœur, qui frappe Jacques Forestier à Mürren, dans *Le Grand écart: Tout à coup, pendant la halte devant la cage de l'ascenceur, l'ascenseur descend, dépose un couple. Un jeune homme et une jeune fille aux figures sombres, aux yeux constellés, riant et découvrant des mâchoires superbes... Une fois dans sa chambre qui ouvre sur un mur de glace, Jacques se regarde. Il se compare au couple. Il voudrait mourir* (1). Jacques Forestier est un de ces êtres trop sensibles, trop vulnérables : *Depuis l'enfance il ressentait le désir d'être ceux qu'il trouvait beaux et non de s'en faire aimer* (2)... *Il admirait les beaux corps et les belles figures, à quelque sexe qu'ils appartinssent* (3). Pour Jacques Forestier, comme plus tard pour Paul dans *Les Enfants terribles*, *la beauté est une des ruses que la nature emploie pour attirer les êtres les uns vers les autres et s'assurer leur appui* (4). Cette beauté n'est encore qu'une métamorphose de Dargelos.

A propos de Barbette, l'équilibriste américain qui travaillait au Cirque, travesti en femme, Jean Cocteau écrivait en 1926 dans la *Nouvelle Revue Française : Il plaît à ceux qui voient en lui la femme, à ceux qui devinent en lui l'homme, et à d'autres dont l'âme est émue par le sexe surnaturel de la beauté.*

Dargelos ! porteur d'une *beauté* qui est un scandale parce que personne ne la reconnaît et ne peut lui donner un nom inoffensif, voilà peut-être le mot qui désigne le mieux tous les charmes par lesquels tu t'imposes. Tu as l'âge de ces jeunes garçons en qui s'équilibrent avec violence les forces viriles et féminines, l'âge du Vestris éternel, l'âge de ces statues grecques, l'âge du petit *Aurige* de Delphes *qui, de sa canne blanche d'aveugle, tâte notre sol instable et inspecte l'éternité de son œil dur et pur* (5).

Dargelos synonyme de « beauté ». Beauté double, beauté complète, à la fois virile et féminine, conflit et réconciliation des deux natures, beauté pleine de naïveté et tout à la fois de ruses !

Et chaque fois que nous lirons ces mots sous la plume de Jean Cocteau, il sera bon de nous rappeler Dargelos, justement pour éviter de leur donner un sens figé par quelque canon. Dargelos, c'est la beauté avant la règle, avant le mot. La beauté inattendue du coup de foudre : ce qui est attendu n'est pas beau, c'est simplement conforme. Il y manque cette grâce du hasard et l'émoi qui, avec la complicité des sens et du cœur, réveille l'esprit et l'élève.

Dargelos ! Afin que tu viennes à porter le poids de tout cela, il fallait que tu acceptes la métamorphose : de personnage historique, tu es devenu mythe, statue, tu es devenu *l'élève Dargelos*, le dieu

(1) *Le Grand écart*, p. 15.
(2) *Ibid.* p. 14.
(3) *Ibid.* p. 8
(4) *La Difficulté d'être*, p. 196.
(5) *La Grèce, op. cit.*, p.9.

auquel s'adressent les invocations de *La Fin du Potomak* (1).

C'est dans ces oraisons poétiques que nous trouverons peut-être la solution de l'énigme : Dargelos ne pouvait prendre corps qu'après avoir cessé d'être. Il devait entrer dans la légende, dans la vie des mythes, grandi, plus troublant, plus *éclaboussé de sang* qu'il ne l'avait jamais été, dépassant ainsi son propre personnage. Il lui fallait d'abord mourir comme meurt notre enfance au moment où nous atteignons l'âge d'homme.

Dargelos a disparu
(Et sa légende est née)
Un soir au coin d'une rue
Masqué de son cache-nez (2).

Dargelos! au fur et à mesure que tu t'éloignes, il devient de plus en plus clair que tu as vécu seulement afin de réveiller les hommes et de leur ouvrir les yeux. Nous savons désormais grâce à toi que, devant une « œuvre belle » (je pense : Picasso, Chirico, Satie, Barbette, le clown...) nous avons le même frémissement que devant ta statue.

Je cite encore *la Fin du Potomak* :

(Le professeur) : *Dargelos, vous n'êtes plus d'âge à vous promener les jambes nues. Il faudra prévenir votre mère.*
(L'élève D...) : *Pourquoi, monsieur? Je vous trouble* (3)?

La beauté nous trouble au lieu de nous rassurer.

Cherchez Dargelos, demande le proviseur à un « nouveau ». Le nouveau s'élance, approche Dargelos, ouvre la bouche et s'évanouit (4).

Relisez donc, à la fin du *Journal d'un inconnu*, les notes sur *Œdipus Rex :* vous verrez de quelle algèbre mystérieuse relève la création d'une œuvre de poésie et que ses règles sont aussi complexes que celles dont relève le charme exercé par Dargelos sur tous ceux qui l'approchent.

Et ces genoux couronnés, ces mains tachées d'encre et ces lèvres épaisses, nous savons que ce sont les vêtements dont un poète a revêtu, pour qu'elle ne fasse pas trop scandale et qu'elle nous devienne accessible, l'image de la beauté.

Dargelos! te voici devenu cette âme dont parle ton poète dans *Clair-Obscur* :

Plus que la chair encore une âme dévêtue
Attente à la pudeur. Un poète la doit
D'une robe vêtir pour que nul dans la rue
Ne la montre du doigt.

JEAN-JACQUES KIM.

(1) « *Cadences* », pp. 107-119.
(2) *Ibid.* p. 111.
(3) *Ibid.* p. 108.
(4) *Ibid.* p. 118.

1930. — Le rappel à l'ordre

J'AI encore sur ma table un petit livre rouge au titre noir. Il ne me quitte guère.

En haut : *Jean Cocteau, le Rappel à l'ordre.*

En bas : *1930, seizième édition, librairie Stock.*

Entre les deux, noire aussi, au centre du cachet lisse et rond comme la gueule d'un canon, la chouette, emblème de Minerve et de la « khâgne ».

J'ai naguère volé ce livre à la bibliothèque de Louis-le-Grand. J'en demande bien pardon au bibliothécaire, mais je ne m'en repens pas vraiment.

D'abord il est bon que la propriété soit tempérée par le vol. Les enfants terribles le savent bien que c'est un des contrepoisons les plus sûrs du désordre établi.

Et puis je regarde l'oiseau noir, l'oiseau posé, replié, corps de profil, tête de face, en souvenir d'Égypte.

Le hibou de Minerve ne prend son vol qu'à la tombée de la nuit. S'il faisait, aussi, de la « poésie de philosophie », c'est Cocteau qui aurait pu dire ce mot. Et si Hegel ne l'avait dit avant.

La tombée de la nuit, la fin de la jeunesse... *Le Rappel à l'ordre* est un livre destiné à la jeunesse en partance. Il délivre et il munit, il balise une aire d'envol pour les départs de vie, les traversées de nuit.

Non il ne faut pas regretter le vol quand le voleur en est allégé.

★

Cocteau et la jeunesse...

Je vois bien ce qu'on attend. Un travail de cartographie, des tableaux généalogiques.

« Vous tenterez d'établir, à l'aide d'exemples précis, ce que le théâtre contemporain doit à Jean Cocteau. »

Ou bien encore :

« Vous essaierez de préciser l'influence que la personnalité et l'œuvre de Jean Cocteau exercent actuellement sur la jeune génération littéraire. »

On peut rédiger autrement l'énoncé du devoir. Il est sûrement faisable, sans doute utile. Mais il exigerait au moins deux sortes de peines qui ont de quoi effrayer.

Colliger, relever, classer, tout un travail de fiches et de catalogues dont on voit mal le bout.

Et aussi sortir beaucoup, voir de près la « jeune génération », poser des questions-pièges avec un air candide, démêler les ingrats, les reconnaissants, les inconscients...

Avec cela, le travail une fois fait, on ne manquerait pas de s'apercevoir qu'il reste au moins autant à faire.

Ce que la jeunesse doit à Cocteau, c'est fort bien.

Et ce que Cocteau doit à la jeunesse?

Cette part-là est bien aussi grande, plus difficile, peut-être,

à peser, mais pour qui y serait parvenu, plus belle à connaître.

Cocteau n'a pas de disciples. Avoir des disciples, c'est être trop vieux — l'âge réel ne fait rien à l'affaire — pour produire autre chose que de l'attendu, garder toujours la pose, se vouloir ou se laisser faire statue pour ne pas dérouter les moineaux.

Cocteau ne peut pas avoir de disciples. Il est l'homme qui peut tout refaire et qui sans cesse défait au moins l'image dernière de soi. Les disciples, ennemis de l'inattendu, la voudraient définitive. Ils n'aiment pas cela, ils n'aiment pas Cocteau.

La vérité est qu'ils sont trop vieux pour lui. Ils lui reprochent « l'instabilité de la jeunesse ».

Il est exact que c'est ce que Cocteau doit à la jeunesse, sa merveilleuse, son irremplaçable instabilité.

Cocteau reste l'homme qui aux alentours de 1920 savait, avec la parfaite simplicité des grands, saluer en Radiguet, son cadet de plus de dix ans, un vainqueur, le premier arrivé, dans la ligne duquel il avait encore à courir.

Les jeunes gens d'aujourd'hui disent « maître » à Jean Cocteau. Lui-même secrètement ne leur a-t-il pas toujours dit « maîtres »?

Non qu'en vertu du fameux « je suis leur chef, il faut bien que je les suive », il adopte leurs modes, leurs répulsions et leurs engouements.

Il lui suffit de *capter le fluide.* Et par une sorte de subtil commerce ininterrompu, ce qui chez la jeunesse était « dans l'air », encore vague, diffus, latent, passe par Cocteau et revient, net, décidé, visage une fois pour toutes fixé, à la jeunesse.

Picasso, Stravinsky, le jazz, la boxe, le cinéma — et bon nombre d'autres « découvertes » qu'une partie de la jeunesse, tant d'aujourd'hui que d'hier, croit naïvement avoir été seule à faire.

Ce que Cocteau doit à la jeunesse...

Il y a chez Nietzsche une phrase qui peut aider à faire le point. (On pourrait hésiter à citer, car Cocteau dans *le Rappel à l'ordre*, en une formule d'une drôlerie profonde, a traité Zarathoustra de *vieux guide devenu phraseur à force de solitude dans les Alpes!* mais non, puisqu'il ajoute aussitôt : *son diamant n'en raie pas moins toute chose.*)

« *Veux-tu devenir un œil général et juste? Tu dois avoir passé par de nombreuses individualités, et ta dernière individualité doit se servir des précédentes comme d'autant de fonctions.* »

Cocteau est passé par de nombreuses individualités. Aucune d'entre elles qui n'ait été une individualité jeune.

Même aux heures où il a pris appui sur des ordres anciens.

« Le moyen d'avoir raison dans l'avenir est, à certaines heures, de savoir se résigner à être démodé. »

Et Cocteau complétant :

... Les infidélités à la rime, aux règles fixes pour d'autres règles intuitives nous ramènent à la règle fixe et à la rime avec un scrupule nouveau... Un poète revenu concentre dans un seul vers ce qu'il délayait jadis en quatre strophes... Et l'infidélité, si elle nous ramène à notre premier amour, nous y attache avec des forces qui le rendent indestructible, au lieu qu'un amour sans la moindre infidélité en contient tous les germes.

Premier amour, scrupule nouveau — mots de jeunesse, plus jeune encore on peut le dire, d'avoir été laissée et reconquise.

★

Faute d'avoir posé aux jeunes écrivains la traditionnelle attrape — « que croyez-vous devoir à Jean Cocteau? » — je peux faire œuvre plus facile et puiser dans les souvenirs de jeunesse.

Exemple, le souvenir de trois lycéens qui écrivaient des poèmes en commun, chacun inscrivant un vers et passant à son voisin. La feuille était cachée sous un buvard, mais la ruse fut éventée et l'histoire finit mal : lecture à haute voix destinée à couvrir de ridicule les trois coupables. J'entends encore le professeur sarcastique. Il me semble qu'il n'aurait eu vraiment le droit de l'être que s'il avait remarqué les emprunts, pourtant criants, que chacun faisait gauchement à *Vocabulaire*.

Cocteau et les professeurs, la parenthèse s'ouvre toute seule, si l'on parle de la jeunesse.

Aux dernières nouvelles — aux miennes, du moins, qui ne sont déjà plus les toutes dernières — ils ne l'aiment pas encore beaucoup. Il ne leur viendrait pas à l'esprit, par exemple, de donner une page de lui à « discuter et commenter ». Dans ce rôle bizarre — mais il en faut bien un — de grand fournisseur de l'Université, rôle très longtemps tenu par Sainte-Beuve, celui qui brille aujourd'hui n'est autre que... Paul Valéry. Cocteau, non.

J'ignore si c'est bon signe ou mauvais, je constate.

Souvenirs du collège, ah! laissez-moi tranquille...

D'autres reviennent, d'une jeunesse moins encagée.

Celui d'une discussion furibonde et vaine — comme elles sont toutes peut-être, mais comme elles ne le sont parfaitement qu'entre dix-huit et vingt-deux ans — où l'on osa devant moi — la rage m'en étouffe encore! — mettre plus haut que Cocteau René Char, l'homme des métaphores étirées et de la constriction distinguée, le Maurice Scève du snobisme prolétarien.

Dernier témoignage, tout récent celui-ci, de la présence de Cocteau dans la jeunesse d'aujourd'hui, un poème que j'ai là, sous les yeux et où l'ombre de *Plain-chant* est si forte que je ne résiste pas à le recopier tout entier, qu'on soit juge.

Le tissu parchemine une peau satinée
Qui se passe d'atours
De bandelettes d'or momie emprisonnée
Plus souvent qu'à son tour

Vaine archéologie des couches calcinées
Dont la fausse épaisseur
Ne fait pas resurgir la femme enturbannée
Sur qui dorment ses sœurs

La terre cache moins les salles hypogées
Que la soie fait ce corps
Qui peut-être ne va de promesses parée
Que dérober la mort.

Ne jurerait-on pas d'un pastiche? Or l'auteur, qui n'a pas vingt-cinq ans, jure, lui, qu'au moment où il a composé ce poème il n'avait encore presque rien lu de Cocteau, de son œuvre poétique en tout cas.

On peut l'en croire. Cela ne prouve rien contre l'influence, bien au contraire. A ce niveau, il faut seulement, pour être précis, parler d'influence ambiante, d'un certain air Cocteau qui imprègne si bien l'atmosphère qu'on le respire à son insu et qu'il faut du temps pour s'en évader.

Pour le reste, ce n'est pas à moi d'insister sur tout ce qu'un pastiche — si faible soit-il — peut faire ressortir — mime involontairement — des qualités du modèle : à l'échelle du millionième, c'est bien là un exemple de poésie classique au XXe siècle que nous tenons : l'originalité des images; — la simplicité extrême dans la préciosité; — l'absence d' « éloquence », la grâce sèche, c'est *Plain-chant* sur un mode très mineur, *Clair-Obscur* en gris des plus foncés.

S'il n'a pas de disciples, Cocteau ne saurait manquer d'imitateurs, conscients plus ou moins. La raison? C'est, fort simplement, qu'il n'est guère de domaine où exercer une ambition jeune — poésie, roman, théâtre, cinéma, critique — que Cocteau n'ait d'avance exploré.

Brusquement ou subtilement, le décor en a été changé. La voie est toujours libre, l'aventure toujours promise à la jeunesse... mais par où il a passé, au bout de ses terres.

★

Le secret de la jeunesse.

De certains auteurs il arrive qu'on publie des « Pages choisies pour la jeunesse ».

N'ayant jamais eu la curiosité d'y aller voir de près, j'ignore qui procède au choix, et je crains que ce ne soit à des fins d'édification, camouflées tant bien que mal, que la sélection réponde.

Ce que je sais bien, c'est que si j'étais chargé de choisir les pages de Cocteau les mieux faites pour la jeunesse, je ne serais pas trop embarrassé : *le Rappel à l'ordre* me fournirait tout de suite l'essentiel.

Cocteau y parle de musique : *le Coq et l'Arlequin;* de poésie : *le Secret professionnel*, *D'un ordre considéré comme une anarchie;* de ses livres : *Autour de Thomas l'Imposteur;* de ses admirations totales : *Picasso;* de ses admirations mitigées : *Visites à Maurice Barrès;* enfin de tout ce qu'il veut, tout ce qu'il aime et n'aime pas : *Carte blanche*.

Quel que soit le sujet, Cocteau parle avec enthousiasme ou avec insolence. Sa vue est cavalière, sa vue est plongeante, ramenant les vérités des profondeurs à la surface brillante. Il est narquois, hautain, provocant, familier des sagesses autant que des audaces. Toutes qualités que l'on attribue d'instinct à la jeunesse — celle qui n'appartient ni aux patronages ni aux partis — et qui suffiraient déjà à justifier le choix du *Rappel à l'ordre*.

Le livre, comme on dit, n'a pas une ride. C'est probablement

parce que lors de sa publication, il y a vingt-cinq ans, il était singulièrement en avance sur son époque.

Ou plutôt, Cocteau le dit et le redit, dans ce livre même :

Lorsqu'une œuvre semble en avance sur son époque, c'est simplement que son époque est en retard sur elle.

Ailleurs : *Il suffit d'un seul homme qui exprime l'époque malgré elle pour que, sans le savoir, toute l'époque boite derrière lui.*

Et encore... *notre état d'esprit poétique actuel. C'est-à-dire ce qu'il sera dans vingt ans.*

Il aura fallu vingt ans et davantage, en effet, pour que l'époque rejoignant la jeunesse de Cocteau accorde son pas au sien.

Pourtant il suffisait déjà, comme il suffit aujourd'hui, de feuilleter *le Rappel à l'ordre*, pour y trouver, pures de toute prétention d'exemple ou de leçon, les paroles de la jeunesse même à la jeunesse. J'ouvre, presque au hasard :

Un jeune homme ne doit pas acheter de valeurs sûres.

Une naïveté de la jeunesse consiste à croire que certaines injustices ne peuvent plus se produire... Le nouveau Rimbaud, le nouveau Cézanne, le contradicteur trouvera même accueil, même solitude. Rien ne change. Il fera sourire et hausser les épaules au parti de l'audace, par son audace même, trop différente.

Les jeunes ne se rendent pas compte que le public ne possède aucun jugement et que ce n'est pas seulement par lui qu'il convient d'être maudit, mais par l'avant-garde... Si la jeunesse littéraire t'accepte, te cajole, tu ne la posséderas pas. Tu ne peux vivre de plain-pied avec le vif de ton époque.

Je sais peu de manières plus efficaces que ce mélange d'attentions extrêmes et de sécheresse lucide pour parler de la jeunesse, pour lui parler aussi, et s'en faire écouter.

Malgré le bruit qu'elle a fait ces dernières années — et d'ailleurs il commence déjà à s'oublier, ce qui est heureux — ce n'est tout de même qu'une minime fraction de la jeunesse qui s'est laissée prendre à l'esprit de sérieux, au goût forcené des systèmes, des écoles et des enrégimentements.

Celle-là, bien sûr, ne peut plus rien comprendre au plaisir de pareilles phrases :

Après le Coq et l'Arlequin, *nous courûmes le risque d'être pris au sérieux, ce qui est le commencement de la mort. Un matin que j'en étais chagrin, Darius Milhaud me dit : « Veux-tu que je te donne un bar? »... Le bar regorgea de monde. On raconta, on le raconte encore pour* le Bœuf, *que je tenais un dancing. J'étais à jamais perdu, compromis. Nous étions sauvés!*

Pour avoir cité avec honneur ces simples lignes, je me suis vu traiter naguère, et par quelqu'un de jeune, de défenseur du cynisme bourgeois! Je n'invente malheureusement pas. On sait qu'il y a dans la jeunesse même des fanatiques du genre compassé à qui certaine manière légère d'être profond fait horreur.

A l'opposé, il existe, par chance, dans la jeune génération litté-

raire — celle qu'un grand hebdomadaire baptisait récemment, avec le sérieux le plus burlesque, « la jeune droite littéraire apolitique » — une communauté de situation et de ton, dont nul, je crois, ne saurait donner meilleure définition que ne l'a fait Cocteau, dans une vue anticipatrice proprement étonnante :

Aveugle : voici l'optimiste. Amer : voici le pessimiste. Ni aveugle, ni amer, voilà le pessimiste dionysien. Te voilà, jeune homme actuel, non comme tu es, mais comme tu devrais être, ou plutôt comme tu es et comme tu t'efforces de n'être pas. Nous ne sommes pas aveugles. Donc les ridicules d'écrire nous sautent aux yeux; mais nous ne sommes pas amers, donc nous ne gardons pas le silence.

Qu'on relise avec soin ces quelques phrases. Elles ont été écrites en 1920.

Je demande si le pessimisme dionysien n'est pas ce qui, *aujourd'hui*, caractérise parfaitement tout un groupe de jeunes écrivains, allant de Roger Nimier à Jacques Perret, en passant par Félicien Marceau, Jacques Laurent et Antoine Blondin.

Il n'est que de corriger Cocteau par Cocteau :

« Jeune homme actuel. C'est-à-dire tel que tu seras dans vingt ou trente ans... »

★

J'écris ces notes en vacances. Les remords me viennent. (Il est vrai qu'ils ne lâchent pas souvent ceux qui écrivent loin de Paris — remords de travailler quand tout invite à la paresse, de paresser quand le travail est encore à faire...)

Cocteau et la jeunesse. J'aurais dû dénombrer les thèmes, suivre les filiations, nouer tout un réseau d'alliances, capter des échos, en expliquer longuement la réflexion.

J'aurais dû... Au lieu de quoi, seul avec un livre usé à force de rencontres — il me plaît de le dire rouge et noir mais à vrai dire d'un rouge singulièrement « passé » — je me suis contenté d'en chercher le secret de jeunesse.

Encore est-ce un secret qui sait bien se dérober.

Que vous ai-je promis? Apprenez qu'un bon livre ne donne jamais ce qu'on en peut attendre. Il ne saurait être une réponse à votre attente. Il doit vous hérisser de points d'interrogation.

Le Rappel à l'ordre est un bon livre. Il apprend à compter en même temps qu'à lire. La jeunesse n'y perd pas.

René Chabbert.

1934. — *La Machine infernale*

Incidences de l'anticipation chez Cocteau.

On parle volontiers de mode au sujet des romans d'anticipation et de fiction scientifique, mais on oublie presque toujours qu'il y a, chez l'homme, une fonction cérébrale qui consiste à prévoir l'avenir en l'imaginant et il semble bien que cette fonction soit identique à toutes les époques. Seules diffèrent les données à partir desquelles l'imagination des hommes édifie ses visions.

Ainsi existait-il, dans l'antiquité, une certaine forme d'imagination qui procédait de l'anticipation. On la trouve notamment dans la Bible, chez Homère et les grands tragiques grecs. Elle avait un sens religieux et prenait l'allure, suivant le cas, d'une manifestation mystique ou poétique. La notion de plan divin et de destin implacable en était inséparable et elle supposait toute une organisation hiérarchique et des instruments de la puissance divine. La vie des hommes, entre les ciseaux des Parques, ne tenait qu'à un fil et celles-ci étaient, avant la lettre, de parfaites spécialistes.

De même au moyen âge où l'on vivait avec la hantise du destin de l'âme après la mort. Le christianisme fournissait alors des données substantielles à l'imagination des poètes et des artistes. L'Apocalypse *de saint Jean, surtout, par l'extraordinaire ampleur de ses visions prophétiques, fut la pierre de fondement du nouvel esprit d'anticipation. Tout un peuple de démons surgit, qui se mit à tenter et persécuter les hommes. On vécut dans les transes de perdre son âme et dans la nostalgie, toute mystique, du royaume qui n'est pas de ce monde. On vécut pour mériter ce royaume de l'au-delà. Rarement on pesa avec autant d'humilité et d'orgueil ce qui est bien et ce qui est mal, et jamais civilisation ne tendit avec autant d'énergie toutes ses forces vers un futur mythique. Beaucoup d'artistes, du reste, prenaient plaisir à anticiper le jugement de Dieu en peignant quelques-uns de leurs semblables en Enfer ou au Ciel.*

Les romans d'anticipation et de fiction scientifique de notre

*époque ne procèdent pas d'un esprit différent puisqu'il s'agit d'un état de choses à venir soit en bien soit en mal. Seules ont réellement changé les conditions grâce auxquelles cet esprit trouve son expression. C'est pourquoi, au premier abord, il paraît n'y avoir aucune commune mesure entre le mythe d'Orphée et l'*Orphée *de Jean Cocteau, entre les prophéties d'Isaïe et le* Silence de la terre *de Lewis, entre* l'Apocalypse *et l'extraordinaire aventure interplanétaire de* Multipliandre, *imaginée par Restif de La Bretonne, entre* la Divine Comédie *et* le Meilleur des mondes *d'Huxley. Et cependant cette commune mesure existe, puisque de tous ces textes émane la même préoccupation touchant à l'avenir.*

L'esprit d'anticipation relève donc d'une activité cérébrale extrêmement ancienne et il semble qu'elle soit plus vivante aujourd'hui que jamais. Or il n'est pas impossible de trouver la cause de cette recrudescence dans la multiplicité et la variété des éléments qui servent de matériaux à l'imagination. D'une part, la redécouverte des mythes grecs à travers la psychologie et la psychanalyse et la promesse de libération de la conscience que ces deux branches de la connaissance leur attribuent; d'autre part, la confrontation de la conscience chrétienne et de la conscience scientifique aux prises avec le mystère de la vie et de la mort; enfin, submergeant tout, le développement monstrueux de l'industrialisation des ressources de la nature et les problèmes qu'il pose à la conscience des hommes de ce temps. Pour les uns, en effet, il est promesse de bien-être, accroissement des loisirs; pour les autres, menace de destruction de la nature, réduction des êtres à des activités d'automate, dispersion des valeurs et nivellement des individus.

*Une des plus typiques productions de l'esprit d'anticipation, c'est le roman de science-fiction et il n'est pas toujours facile de le distinguer du roman d'anticipation. En général, ce dernier repose sur des données économiques et politiques alors que le premier ne fait appel qu'à des données scientifiques. Mais il arrive aussi que des poètes, influencés par l'esprit d'anticipation, fassent appel aux données surréalistes et nous avons alors des œuvres hybrides, dans lesquelles le fantastique et le scientifique se trouvent mêlés. Tel, l'*Orphée *de Jean Cocteau.*

Dans cet Orphée, *nous trouvons à la fois la notion de quatrième dimension qui abolit, en quelque sorte, temps et distance; l'idée toute religieuse de destin implacable et de jugement irréversible; le goût du dévoilement des hantises, qui appartient à la psychanalyse et, faisant la synthèse de tout cela, la technique, toute faite d'ascèse cérébrale, du surréalisme.*

On a sans doute remarqué à quel point Orphée semble absorbé par les miroirs dans lesquels il plonge; à quel point le reflet

de son être absorbe son être véritable pour le faire disparaître en tant qu'être. Grâce à cette symbolisation de la disparition de l'être, l'âme d'Orphée peut alors errer en toute liberté dans les lieux interdits des Enfers où l'attend une Eurydice vouée à une possible existence future. Les gants qui lui permettent de passer dans l'autre monde ont, à certains égards, la valeur d'un objet de pure fiction scientifique. A l'exemple de la Machine à parcourir le temps *de Wells, ces gants sont doués de puissance magique, mais ils ne sont tels que parce qu'ils participent de l'esprit d'anticipation.*

La découverte de la quatrième dimension relève de l'esprit scientifique. Mais, bien avant sa découverte, il semble qu'elle fut la vraie dimension à l'intérieur de laquelle l'esprit prophétique se mouvait pour obtenir la révélation de l'avenir. A ce titre, nous sommes autorisés à la considérer comme appartenant à l'esprit d'anticipation (Wells, du reste, l'a bien montré). L'idée de destin implacable appartient également à cet esprit, puisque toute révélation ultime sur un événement à venir, si elle suppose l'abolition du temps et de la distance, exige, en revanche, pour être vécue sur le plan humain, un processus d'édification au sein de la réalité temporelle. S'il n'en était pas ainsi, l'événement prédit n'aurait aucune chance de se réaliser. Or il est encore une œuvre de Jean Cocteau qui participe de cet esprit d'anticipation, c'est la Machine infernale. *Dans* la Machine infernale, *la marche du temps est assimilée au fonctionnement d'une machine de sciencefiction. Thèbes est devenue une sorte d'électro-aimant qui attire tous les jeunes orgueilleux avides de gloire et de faste. Œdipe n'échappe pas à cette aimantation cosmique, mise en œuvre par le destin pour le perdre, et ses actes ne sont qu'une pantomime d'homme libre commandée par toute l'immense machinerie du futur. Mais, contrairement aux auteurs qui créent de toutes pièces des œuvres de fiction scientifique et d'anticipation, Jean Cocteau n'est pas réellement possédé par l'esprit d'anticipation. Il utilise les perspectives qui procèdent de cet esprit, mais il ne construit pas avec les matériaux qui sont communément mis en œuvre dans les romans d'anticipation et de fiction scientifique. Là résident le secret et l'originalité profonde de quelques-unes de ses œuvres maîtresses.*

YVES TOURAINE.

1948. — La belle et la bête

JEAN COCTEAU *termine sa préface au Journal de* la Belle et la Bête *par ces lignes :* Ma méthode est simple ; ne pas me mêler de poésie. Elle doit venir d'elle-même. Son seul nom, prononcé bas, l'effarouche. J'essaie de construire une table. A vous ensuite d'y manger, de l'interroger, ou de faire du feu avec. *De ce dernier plaisir, la critique ne se priva pas. Elle alluma une belle flambée de dérision féroce. Mais la poésie ne meurt pas sur les bûchers. Des flammes de la malveillance, l'œuvre-salamandre sortit intacte, et ses couleurs de beauté et d'amour brillèrent de tout leur éclat aux yeux d'un public ébloui et qui ne boudait pas son plaisir de l'être. Il y avait trois ans qu'au charme d'une légende,* l'Éternel retour *avait pris ce public du XX^e^ siècle, il en gardait aux lèvres une saveur de tendresse et de cruauté, qu'il recherchait, et retrouva, enivrante, dans* la Belle et la Bête. *Moins subtile pourtant, plus franche, comme était plus directe la poésie des images, brutale presque dans les audaces de sa forme, qui choquèrent peu; car les audaces formelles ne choquent que sur fond réaliste. Dans le non-vrai, tout devient vraisemblable, même une statue qui bouge, même une torche qui s'allume toute seule. L'irréel se donne le droit à l'impossible et on le lui reconnaît sans effort. Rien n'est plus conforme que l'univers conventionnel des contes de fées à l'idée (très vague) que le public se fait de la poésie. Ici la pensée se drape de velours et se pare de dentelles. Écrin somptueux qu'il faut contempler avec l'imagination d'un enfant, et le cœur d'une grande personne. Car le conte de Mme de Beaumont, conte pour enfants, où la morale enseigne que la bonté vainc toutes les laideurs et opère des miracles, se transfigure, par les images de Cocteau, et ce, en dépit d'une honnête fidélité au texte. La portée s'en élargit jusqu'à la réhabilitation du « monstre ». Cocteau aime les monstres. Sa mythologie lui apprend qu'ils ne sont souvent que des dieux déguisés ou des mortels maudits. Quand surgit la Bête, dans l'effroyable beauté de sa laideur, devant son comportement qui est bien d'un animal dressant les oreilles au furtif passage d'un gibier, et buvant, le mufle dans l'eau, avec de grosses bulles et un glou-glou avide, devant ces scènes d'animalité brutale, on frissonne d'horreur sacrée, non de haine. L'amour du poète pour sa créature exerce une bienheureuse contagion, et tout autant celui de l'interprète pour son personnage velu et sanguinaire. L'amour embellit la laideur : cette jeune fille, à la beauté presque enfantine, à force d'innocence, la Belle, si foncièrement bonne et dévouée, si simple, qu'à peine hors du château hanté où elle a vécu une aventure qui la dépasse, elle s'inquiète, en ménagère soigneuse de sa lessive, la Belle, de retour au foyer paternel, s'inquiète de la Bête; la Belle aime la Bête, elle l'appelle* ma Bête *aussi tendrement qu'elle dirait*

mon amour. *Et pourtant le monstre se plaint qu'elle le caresse* comme on caresse un animal. *Homme ou bête? Douloureuse question, dont il semble qu'après ce film,* le maître *d'un chien ne puisse plus ne pas chercher l'impossible réponse dans le regard fidèle de son compagnon. A travers la zone obscure où hommes et bêtes tentent de se rejoindre par un mutuel amour, le film de Cocteau projette de troublantes lueurs, qui échappent à des yeux d'enfant.*

Si un film de Cocteau est toujours un poème qu'il dessine, jamais sa technique ne ressortira plus audacieusement à la plastique que dans la Belle et la Bête. *Ici le poète travaille au ciseau, façonnant des images aux contours de lumière, des profils qui s'animent, des corps qui palpitent, tout un bas-relief aux frémissements de chair, où domine l'étrange figure maîtresse de la Bête.*

La torture d'un maquillage qui durait cinq heures déformait Jean Marais en ce monstre, hautain et pitoyable, traînant sur les marches de Raray sa magnificence et son pas blessé. S'il faut, selon les mots d'Éluard, préférer son chien à sa voiture pour comprendre ce film, *il faut, pour abriter tant d'humanité captive dans les yeux seuls d'une bête, aimer son chien comme un être humain, d'un amour concret et vigilant de tous les instants, à l'affût de chacune de ses expressions; de chacun de ses mouvements, et à la recherche désespérée de leur signification profonde. De qui, sinon de son chien, Marais aurait-il appris cette écoute attentive jusqu'à la pointe des oreilles, tête légèrement inclinée sur le côté, museau tendu? De qui, cette quête incessante du regard mouillé sous la moindre caresse? Et cette humble patience, si typiquement canine, qui assiste à nos repas? Et ces retraites humiliées, l'échine basse, d'animal éconduit? Ce mimétisme atteint l'absolue perfection, non seulement dans les scènes où Marais lape l'eau du ruisseau, où ses narines palpitent au fumet d'un gibier, mais encore quand la Belle lui jette son écharpe. Il ne serre pas cette écharpe contre lui (comme pourrait le faire un homme amoureux, comme l'enroulait à son cou, avec extase, le Rémy du* Lit à colonnes) *c'est lui qui se frotte contre elle, selon le rite câlin du culte qu'un chien voue à tout fétiche où il flaire l'odeur de son maître.*

Au prince trop bouclé (dans la meilleure tradition du conte de fées), à ce très séduisant vaurien d'Avenant, personnage si peu conventionnel, pourtant, qu'il campa avec un curieux mélange de fougue et de nonchalance, Marais préférait et voulait qu'on préférât la Bête qu'il couchait, épuisée d'absence, et dont la voix même, lasse de rugir, n'était plus que gémissements d'amour. Cet amour perça la prison des poils et des griffes, éveillant dans les cœurs mieux que de la pitié : un écho. La Bête apprivoisa son public; une fois de plus, l'acteur à travers lui, faisait aimer sa créature. Cette réussite qui, déjà, lui devenait familière, tient ici du prodige. Elle prouve la vertu de cette grâce d'amour dont il touche les personnages mêmes qui en paraissent les moins dignes. Et à ce don, Jean Marais, fût-il méconnaissable, se reconnaît toujours.

M. ROBIN.

Le voyage de Cocteau en Espagne

Au cours de son voyage en Espagne, Cocteau n'est pas allé de ville en ville, mais d'âme en âme. Il ne pouvait voir l'Espagne comme les voyageurs d'autrefois, avec le regard objectif, mais un peu pédant d'un naturaliste, ni se servir des paysages et des visages de ce pays comme d'une guitare pour interpréter, une fois de plus, le chant douloureux, passionné ou pittoresque des romantiques, ni faire un reportage photographique, des commentaires financiers ou politiques comme les touristes d'aujourd'hui. Pour le poète, un pays est représenté par quelques esprits qui, telles les étoiles perdues dans la nuit infinie, semblent lointains et indépendants, jusqu'au jour où l'astronome découvre que l'harmonie d'une constellation les lie.

Ces astronomes des âmes circulent — comme Cocteau en Catalogne, en Castille, en Andalousie — avec une allure un peu fantomatique, sans avoir l'air de remarquer quoi que ce soit, tels les noctambules qui se retirent quand le commun des hommes commence de se montrer. Cela n'est peut-être pas vrai, mais c'est l'impression qu'on a. Que regardait Cocteau, au juste, ce matin-là, alors qu'il se trouvait dans le hall d'un hôtel de Barcelone? ou encore cet autre jour quand, à la tombée du soir, il passait dans les rues de Tolède, parmi les personnages du Greco encore vivants; ou bien lorsqu'assis à la Corrida *d'une arène du sud, il voyait la danse de ces pantins brillants devant la mort? Il paraissait ne rien regarder. Mais il était attentif à la pulsation imperceptible de la vie, à un vague clair-obscur, à une note confuse qu'amenait le vent, à un souffle humain à peine audible. Et il savait bien que l'Espagne était présente là, dans chacun de ces signes fugitifs.*

Dans l'Espagne de ses visions et de ses pressentiments, la grande rencontre de Cocteau, ce fut celle de Gongora et du Greco, tous deux réunis. En réalité, dans les grandes rencontres, nous retrouvons toujours une partie de nous-mêmes. La femme, l'ami ou le vers du poète que nous trouvons un jour au carrefour du chemin et qui marquent à jamais notre vie, sont semblables à des miroirs où nous voyons ce qui, dans notre âme, nous était voilé; et si nous les aimons sur-le-champ, c'est qu'ils nous soulagent de l'angoisse d'ignorer ce que nous sommes. Je pense que Cocteau, lorsqu'il rencontra Gongora, rencontra une partie de ce classicisme fulgurant qui vient aujourd'hui déferler comme une vague, au seuil de l'Académie. Pour un Espa-

*gnol moderne, il est prodigieux de voir que la veine qui coulait dans l'âme d'un poète cordouan (c'est-à-dire supraespagnol) du XVII*e *siècle, réapparaît chez un poète français du XX*e *siècle. Cocteau a traduit un des sonnets symboliques de Gongora, dédié au sépulcre du peintre Dominico Theotocopuli; et le texte original espagnol pourrait tout aussi bien être une traduction d'un sonnet de Cocteau, faite par Gongora. Pour traduire quelques-uns des poèmes de Cocteau, les prodigieux douze vers de la* Jeune Femme, *par exemple, il faudrait que Gongora ressuscitât.*

Mais la rencontre des deux poètes, pour prendre tout son sens, devait fatalement avoir lieu dans ce jardin du Greco, à Tolède, où nous croyons voir les toiles ardentes, éclairées par la lumière livide « d'un ciel à demi ouvert et pareil à l'huître ». De nos jours, les critiques se passionnent pour les tableaux du peintre et théologien crétois; mais personne n'a remarqué que Le Greco et Gongora sont à jamais liés, comme dans un hiéroglyphe, en ce sonnet que les savants mirent plusieurs siècles à déchiffrer.

Seul Gongora « irréel, d'un réalisme dépassant les bornes », pouvait, en son temps, comprendre entièrement le peintre qui avait horreur des schémas, et seul un grand poète moderne, et probablement seul un Français, pouvait sentir le mystère de ce sonnet au point de le récrire dans sa propre langue, ce qui est différent et bien plus important que de le traduire. Qu'on pense à Gautier, pendant la période romantique aveugle à tant de choses, qui supposait que Le Greco était un génie fou! Il fallait que la poésie devînt esprit pur pour qu'on comprît que la prétendue folie du peintre-théologien était la forme suprême de la sagesse, celle que les hommes confondent longtemps avec l'extravagance.

Mais Cocteau introduit à ce moment de son voyage, un autre esprit nécessaire à l'interprétation du Greco. Gongora comprenait et aimait Le Greco pour cela même, qui détourna, avec un mépris prudent mais inexorable, Philippe II du grand peintre. Nous voici maintenant à l'Escorial qui, à proprement parler, n'est pas un monument mais une âme, celle de Philippe II.

Le fait que ce grand roi refusa le tableau (le Martyre de saint Maurice et de sa légion) *commandé à Theotocopuli, n'étonna personne, en son temps. Greco lui-même le comprit si bien, que, sans ressentiment, il continua sa route vers Tolède, qui était l'antiescorial. Le monarque voulait une image exemplaire du martyre ,la souffrance physique d'hommes égorgés, et Le Greco, bien inspiré, peignit l'admirable du miracle, qui n'est pas la mort, mais son acceptation sans grimaces héroïques, comme on accepte que deux et deux fassent quatre. Cela, seule une âme mystique pouvait le comprendre, et Philippe II était un puritain, tout le contraire d'un mystique.*

L'Escorial est une merveilleuse symphonie rectiligne qui recouvre tout en bas, le pourrissoir des Rois « fusillés par des mitrailles d'orgue ». Et dans l'art du Greco il n'y a pas de lignes droites, seulement des courbes qui palpitent comme des cœurs ou comme des voiles au vent. Et dans cet art, il n'y a rien de putrescible, car tout y est, Ascension, passage, au cours de la vie même, vers le haut des cieux. Philippe II et Le Greco ne pouvaient trouver un champ d'entente.

Mais pour expliquer tout cela, il est un personnage essentiel que Cocteau fait apparaître au moment voulu : Jérôme Bosch, El Bosco. *Ce n'était pas un Espagnol, mais, comme Theotocopuli, il est indispensable de le connaître pour comprendre l'Espagne d'alors. Comment les critiques ont-ils pu négliger le fait que Philippe II, horrifié par l'hétérodoxie académique du martyre de saint Maurice, se soit laissé entraîner, par un amour débordant, pour les tableaux de Bosch? Le sens est clair, pourtant. Philippe II, comme tous les puritains, était imprégné des formules de la raison politique qui, au fond, sont toujours un artifice monstrueux dont l'effet est de tuer l'âme. Sa forme la plus nuisible est la dénommée raison d'État, la « dictatrice » des dictateurs. Le mysticisme eût pu lui servir de contrepoison, mais l'exercice du pouvoir absolu — et l'hérédité — empêchaient totalement en lui les grands mouvements de l'âme. Alors, il eut recours au dérivatif habituel du puritain : le goût pour l'irrespect, et l'indécence, vêtus de grâce, enfermés, comme des jouets absurdes, dans des alambics de cristal bleuté. Les tableaux de Bosch ne sont que cela : blasphèmes, voilés avec art, servant à la distraction des grands seigneurs. Dans les toiles du Greco, tout est impondérable gravité, le contraire de la facétie.*

Ainsi l'on peut affirmer que ce ne fut point, comme le disent les manuels, le maniérisme académique des peintres italiens, dont était pénétré le goût de Philippe II, qui chassa Greco de l'Escorial, mais que ce furent les fantaisies grotesques et irrévérentes de Jérôme Bosch.

Voilà qui suffisait à rendre inoubliable le voyage de Cocteau dans les âmes espagnoles; mais ce n'est pas fini. Il rend aussi visite à Vélasquez — dans son ambiance intime — « Lourd de parfums de chairs et de fard sur les chairs », à Manolette, hiératique comme tous les hommes voués à la grande tragédie, « entouré d'yeux par le monstre à vingt-quatre mille figures de soleil et d'ombre », à Gaudi, qui passe avec son génie endormi au son d'une berceuse catalane, devant « l'immobile vertige » de ses façades, à Picasso, « déracinant le rosier sauvage des règles », gardant en dépit de tout le visage d'un gamin de la crique de Malaga, à Pastora Imperio, lançant, sous l'arc inspiré des bras, « la foudre verte et bleue » de ses yeux...

Et enfin, il arrive à Grenade. Grenade non plus n'est pas une ville, c'est une âme, mais une âme absente, celle de Federico Garcia Lorca. On entend, comme au travers « d'un mouchoir sur une bouche », les bruits mystérieux et uniques de cette ville à l'âme absente : les chiens dans le lointain, « les claques de mains gitanes », les cloches, l'eau qui coule sans qu'on la voie couler, une guitare. Tout pleure au souvenir du poète qui n'est plus.

Et de même que les toreros défilent, la montera *à la main, lorsqu'un autre grand torero est mort dans l'arène, Cocteau, qui sait le sens de toutes les cérémonies, traverse Grenade au bras de Manuel Machado, et tous deux vont tête nue.*

G. MARAÑON,
de l'Académie espagnole.

(Traduit de l'espagnol par Michelle Mayer.)

ACTUALITÉS

Le Festival de Bayreuth
Le Festival d'Edimbourg
L'Œuvre de Thomas Mann

★

L'Agenda de *La Table Ronde*

Le Festival de Bayreuth

A la place de « l'image éclairée » des anciennes mises en scène, Bayreuth nous conviait cette année à découvrir « l'espace devenu lumière », tandis que Gurnemanz s'apprêtait à chanter le temps devenu espace : *Zum Raum wird hier die Zeit*.

Que l'espace soit temps ou lumière, il existe, puisqu'il est doué d'une réalité *isolante* assez forte pour n'être abolie qu'à la dernière barrière franchie, et par le dernier voile tombé, lorsque plus aucune distance ne nous sépare d'un lieu, d'un être ou d'une réalisation, à l'instant précis où le rêve épouse la réalité, et meurt comblé. C'est pourquoi, quoi qu'on ait pu lire sur Bayreuth, ou sur n'importe quel haut-lieu, le contact direct apporte une découverte et crée la vraie communion.

On peut connaître par cœur les livres du vieux Lavignac, avoir longuement imaginé la petite ville, le grand théâtre, et cette atmosphère si particulière, qui rappelle à la fois celle d'un *Seminar* où tous les étudiants communient du même Maître, celle d'une ville d'eaux où les hôtels expirent et aspirent leurs clients, à des heures régulières, pour les mêmes rites salutaires, et celle d'un Congrès réunissant les adeptes d'un culte initiatique, heureux de reformer une communauté toujours dispersée : il faut, pour adhérer à la vérité totale de Bayreuth, coïncider avec le point précis où il est situé dans l'espace.

On imagine mal, avant d'avoir été sur place, la verte tendresse des collines de Franconie qui bercent la ville, le caractère primitif de l'énorme édifice en briques nues, que son surnom populaire « la grange Wagner » traduit mieux qu'une description — la gloire des sept trompettes appelant les spectateurs avant le début de chaque acte, et répétant à six reprises un des thèmes héroïques de la pièce, la présence des habitants de la ville qui, par centaines, guettent, autour du terre-plein d'entrée, le gracieux scandale des tenues de soirée arborées dès trois heures de l'après-midi, allant du sari hindou et du smoking vert billard au kilt écossais, enfin, le contraste entre le recueillement qui règne dans la salle en éventail, et le bourdonnement qui s'établit pendant les entractes dans l'immense restaurant voisin : alors la hâte avec laquelle tous se précipitent vers les *nourritures terrestres* témoigne d'une vérité aussi juste que son contraire, à savoir que l'homme ne vit pas seulement de vibrations spirituelles, mais aussi de pain !

Au point de vue musical, la perfection a été atteinte une fois pour toutes à Bayreuth et ne fait que se renouveler; dans la salle, tout est conçu pour assurer une acoustique sans défauts, le plafond en toile de lin, les sièges cannés et la construction particulière des parois latérales. Les chefs d'orchestre allemands Joseph Keilberth et Hans Knappertsbusch, le chef d'orchestre français André Cluytens, les chanteurs Wolfgang Wingassen, Gustav Neidlinger, Hans Hotter et Martha Mödl, qui fut Brünehilde et Kundry aussi totalement

qu'on peut l'être, ont tous également contribué à la perfection de l'ensemble, — côté musique.

Mais le fait est là : Wagner est dramaturge en même temps que musicien, et force nous est d'en passer par ce qu'exige le double tranchant de son génie, même si le problème est presque insoluble, comme lui-même le pressentait : « Si je n'étais que musicien, tout serait dans l'ordre. Mais par malheur, je suis encore quelque chose d'autre, et cela fait que je n'ai guère de place dans ce monde... » Lucidité tragique : il est peut-être vrai qu'aucune musique ne devrait avoir besoin d'une autre forme artistique qui l'accompagne, et l'opéra en particulier est un genre hybride. « Ah ! j'ai horreur de ces costumes et de ces fards », disait encore Wagner. « J'ai créé l'orchestre invisible. Si je pouvais maintenant inventer le théâtre invisible... »

Ce problème presque insoluble, son petit-fils, Wieland Wagner, l'a résolu à la manière d'Alexandre : en tranchant le nœud gordien, sans le dénouer. En fait, sa mise en scène supprime tout ce qui n'est pas essentiel, ne laissant subsister qu'une *épure* de décor, un cadre scénique si léger qu'on a peur quelquefois, au propre et au figuré, de le voir s'écrouler. A l'exception de *Siegfried* et du *Vaisseau fantôme*, toutes les pièces que comportait, cet été, le programme, sont jouées avec la plus grande économie de moyens. Dans *Tannhäuser*, une croix remplace l'image de la Vierge, aucun cortège n'emporte Élisabeth; mais un escalier dont des auréoles de lumière figurent les marches, s'allume au fond de la scène. Dans la *Tétralogie*, aucun dragon n'apparaît, les chanteurs le cherchent simplement des yeux. Au premier acte de *la Walkyrie* aucune porte ne cède sous la poussée du printemps, les Walkyries n'ont plus de casque, ni Brünehilde son Grane, et dans *le Crépuscule des Dieux*, il n'y a pas de Walhalla ! La tétralogie entière se déroule sur un socle rond, assez fortement incliné vers les spectateurs, sorte de « toit du monde » symbolique, dans une demi-obscurité où seuls les projecteurs, striant parfois un voile transparent, créent l'illusion d'un arbre, d'un rocher, d'un chemin. Triomphe de la stylisation, de l'impressionnisme, utilisation maxima du fameux *élément-lumière*.

Devant un pareil éclatement des traditions, devant un pareil effacement de la mise en scène, et le premier effet de surprise passé, on peut se demander s'il n'y a pas, chez les organisateurs du Festival, une sorte de refus, conscient ou inconscient, de l'encombrante dramaturgie wagnérienne, plus encore qu'une recherche purement scénique. On peut se demander si les mythes wagnériens ne sont pas déjà trop usés pour que le public supporte la vue des géants et des nains, la gueule du dragon et l'œil unique de Wotan ! Wagner aurait-il trop sacrifié à l'élément dramatique et trop enflé son ambition philosophique? Peut-on prévoir la venue d'une génération qui entendra la musique de Wagner *sans la traduire* (ou si peu) comme on peut lire Dante sans se soucier de la charge ésotérique que recèle *la Divine Comédie*? La question n'est pas nouvelle, puisque Oswald Spengler voyait déjà une preuve de décadence dans la création de mythes auxquels il est aussi impossible de croire qu'à ceux de Wagner, et puisque Nietzsche ne voyait dans l'appareil scénique

de ses opéras que des « bariolages destinés à suppléer à une réalité manquée ».

En un mot, une des deux formes prises par le génie de Wagner est-elle caduque, et la voie du Bayreuth futur est-elle dans l'exaltation de la seule forme symphonique?

S'il y a un *problème-Bayreuth* — il est dans ce dilemme. Or, le bouleversement total apporté dans la mise en scène depuis 1951 par Wieland Wagner est la preuve qu'il existe un problème. Et certains critiques vont jusqu'à se demander si ce bouleversement ne traduit pas un certain désarroi, et la volonté de prévenir un possible déclin.

★

L'œuvre de Wagner dramaturge forme un tout : le vaste cycle de la *Rédemption par l'amour*. Renoncement à l'amour ou rédemption par l'amour, il ne semble pas qu'il y ait eu d'autre alternative pour Wagner poète et philosophe, et les deux termes de cette alternative se retrouvent dans presque tous ses drames, depuis *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, jusqu'au sacrifice éclatant et total de Parsifal. Dans *les Maîtres Chanteurs* mêmes — cet allegretto de l'œuvre douloureuse — l'effacement de Hans Sachs conditionne pour une part le bonheur de Walther et d'Eva. Et dans *Tristan*, la pièce qui se suffit le mieux à elle-même, le chef-d'œuvre qui se referme sur soi comme un anneau plus infrangible encore que celui des Niebelungen, même dans *Tristan*, le couple parfait court consciemment à l'anéantissement. Enfin Parsifal, au feu de sa terrible pureté, consumera sa propre chair et consommera le sacrifice, triomphant là où Tannhäuser avait échoué, et bouclant le cercle. Entre *Tannhäuser* et *Parsifal*, si éloignés par le temps et par la maîtrise, il y a le rapport qui relie l'ébauche où tout est en germe, au chef-d'œuvre où tout est accompli : même base chrétienne, liens étroits entre le Vénusberg et le Jardin de Klingsor, enfin similitude voulue de certaines mesures, par exemple celles du récit de Tannhäuser à son retour de Rome, et le thème de la Foi dans *Parsifal*. Drame énorme dont la gestation s'étale sur près d'un demi-siècle, et dont la ligne est d'une rigidité, d'une clarté tout eschyliennes. La tétralogie elle-même s'intègre dans ce vaste système par le fait qu'elle prépare, tout en le retardant, l'accomplissement de la Rédemption.

Comme l'histoire de l'humanité greffe ses bourgeons sanglants, ses excroissances monstrueuses, sur le plan tout droit du plan divin, ainsi la tétralogie, dans la cosmogonie wagnérienne, n'est que son *épisode païen*. Nous trouvons d'abord l'Eau matricielle (motif « de l'Élément originel » ou Prélude de *l'Or du Rhin*), nous trouvons ensuite Erda, la Terre-Mère, le Walhalla-Tour de Babel, Loge-Prométhée, les Géants rivaux des dieux comme dans la mythologie grecque, l'inceste des sociétés primitives, la loi non écrite d'Antigone, les rites de magie noire employés par Alberich et Hagen, nous trouvons enfin l'Apocalypse, à laquelle nous conduit inexorablement le péché initial, le crime contre l'Amour perpétré par Wotan et Alberich. Le renoncement à l'amour, ici, est l'envers, la contrefaçon démoniaque du renoncement chrétien. Enfin, par trois fois, Wotan

cherchera, à la lettre, à s'incarner (en Siegmund, en Brünehilde, en Siegfried), à créer « un être affranchi de *sa* loi » — rêve de dieu par excellence, mais incarnation trois fois manquée, par ce dieu indigne d'être un homme.

C'est bien *Parsifal* qui apportera une solution aux problèmes laissés en suspens par l'*Anneau*, et il est caractéristique à cet égard d'observer, à la suite de Thomas Mann, à quel point le jeune Parsifal du premier acte est une réincarnation de Siegfried : même « héros solaire », ne connaissant ni peur ni dieu, ignorant tout de sa naissance, des hommes et de la femme; même fixation érotique à une mère inconnue; même absence totale de culpabilité. Mais cette fois, Parsifal accomplit la mission de Siegfried : *Parsifal est Siegfried sauvé*.

On vit combien cette parfaite intégration de la tétralogie dans le déroulement de l'œuvre wagnérienne contribue à conserver une base philosophique valable au poème du Ring. Il n'y a pas entre l'inspiration pagano-germanique de Wagner et son inspiration chrétienne l'abîme que voyait Nietzsche. Et la mythologie surhumaine et irréelle que le même Nietzsche lui reprochait, est justifiée par ses symboles.

Dans ces conditions, le « théâtre invisible » vers lequel nous marchons à grands pas ne peut pas signifier la fin du mythe, et les héros de la mythologie wagnérienne n'ont rien à craindre du dépouillement progressif auquel ils sont soumis, dans leur apparence et leur densité dramatique : entrés dans le classicisme, ils se contentent désormais d'être de simples symboles, comme les héros de nos tragédies, qu'ils évoquent un peu par le Sublime conventionnel de leur histoire. En assistant cet hiver à la reprise d'*Athalie* à la Comédie-Française, et en constatant la grave erreur qu'est une mise en scène écrasante, j'avais regretté qu'on ne jouât pas Racine et Corneille en veston, comme on le jouait en pourpoint au XVII^e^ siècle. Aujourd'hui, je me surprends à souhaiter que Bayreuth nous ouvre le chemin de ce dépouillement total, je me surprends à souhaiter qu'on joue bientôt Wagner comme on chante les Oratorios de Bach!

Ainsi le théâtre invisible sera la dernière victoire de l'idéalisme qui préside aux créations wagnériennes : l'élément symphonique, en triomphant, assurera du même coup la survie du mythe, le recréera en essence, sinon en apparence. C'est ce qu'exprime excellemment l'ancien chef d'orchestre Kurt Overhoff quand il écrit : « Supposons que le phénomène que nous désignons par le mot feu n'existe pas, on pourrait dire alors que ce phénomène a fait son apparition dans notre existence par la soi-disant « incantation du feu ». Cette musique n'est pas seulement plastique ou psychologique, mais elle est le feu même : et c'est pourquoi *un aveugle verrait le feu*, lorsqu'il entendrait cette musique. »

De la musique pour aveugles au théâtre invisible, on voit qu'il n'y a qu'un pas — ce dernier pas que Bayreuth franchira tôt ou tard, et qui supprimera toute distance entre le chef-d'œuvre et nous, nous amenant jusqu'au seuil d'un Espace devenu vibration sonore.

GENEVIÈVE GENNARI.

Le festival d'Edimbourg

Un festival est un test : il permet de juger, de critiquer, parfois de généraliser, des constatations limitées, mais caractéristiques. A Édimbourg, les manifestations artistiques sont d'une telle richesse qu'elles grisent et épuisent : musique, théâtre, danse, peintures, films s'y donnent rendez-vous et s'efforcent, en dépassant largement le cadre britannique, de fournir le tableau le plus complet possible de la culture européenne.

De l'Écosse à l'Atlantique.

L'Écosse est à la fois indépendante d'esprit et ouverte par sa culture. Édimbourg demeure une capitale. Elle sait en faire les frais pour recevoir avec une courtoisie et une aisance royales. Plus on y demeure, plus le départ devient difficile. Peut-être que sa voisine et rivale Glasgow est plus vivante, mais elle ne défend pas les mêmes valeurs. Un château ne reçoit pas comme une usine! Édimbourg est une maison bien stylée, où l'organisation est parfaite et toujours humaine, la bonne grâce générale. La presse y est servie par des conférences qui lui facilitent singulièrement sa tâche.

Le festival rend à la ville d'Édimbourg, pour quelques semaines, le faste royal, le rythme du passé. En feuilletant les images vivantes de son histoire, dans les manifestations militaires de Tatoo, le soir, sur l'esplanade du merveilleux château, le peuple écossais se grise, il revoit son passé de gloire. Le Français est tout heureux de s'y retrouver, avec le *Sambre-et-Meuse* qui rythme la marche des kilts militaires.

La première semaine du festival (la seule dont nous pouvons rendre compte) donnait la part du lion à l'orchestre philharmonique de Berlin : magnifique ensemble pour interpréter les classiques allemands : Beethoven, Brahms, Schumann. L'humour écossais s'y exerçait dans les coulisses, les soirs où Ormandy dirigeait l'orchestre de Berlin : l'Allemagne conduite par l'Amérique! L'accord n'était pas parfait (sur le plan musical)! La fougue, la virtuosité du chef semblaient désarçonner la troupe. Dans cette conjoncture, *la Valse* de Ravel a pris figure de déroute! Tant il est difficile, malgré les optimistes affirmations du prédicateur presbytérien, à l'office d'ouverture sur l'universalisme des arts, d'établir le dialogue et l'accord entre les nations, même dans la langue musicale.

L'orchestre de Berlin semblait plus à son aise et fournir la plénitude de ses ressources, sous la direction de Keilberth. Le concert où Fischer-Dieskau chanta la ballade de Mahler et la Méditation du *Jedermann* de Martin, demeure un sommet.

La distribution internationale des opéras (*Barbier de Séville* et *Falstaff*) chantés en italien, où Italiens, Espagnols, Mexicains se fondaient dans un merveilleux ensemble, nous a fourni sans doute l'image la plus parfaite de la collaboration artistique.

Dans cette compétition, la Russie et les pays satellites sont singulièrement absents, et cette absence endeuille le festival en le rendant plus « atlantique » qu'européen. Une seule manifestation donne la parole à l'U. R. S. S. : le film, dont le ton de propagande n'est pas du meilleur effet.

Est-ce pour pallier cette absence, que le prix du film décerné pour la première fois, fut attribué à Mark Donskoi pour sa trilogie sur Gorki?

Lumières et ombres.

La variété même du programme permettait difficilement de bénéficier de toutes les ressources offertes. La musique de chambre était une des joies les plus pures. L'orchestre de Rome *I Musici* interpréta les vieux maîtres italiens dont beaucoup sont à peine découverts, avec une densité dont la valeur était encore transfigurée par la discrétion du sentiment et la cohésion des instruments. La comparaison avec le Griller Quartett anglais était du plus curieux effet : d'une part, l'exubérance méditerranéenne, admirablement jugulée par la soumission à l'art, de l'autre, la réserve britannique allant parfois jusqu'à l'émotion manifestée.

La partie théâtrale comprenait *Jules César* de Shakespeare et une pièce moderne de Thornton Wilder, *A life in the sun (la Vie au soleil)*, très discutée et sévèrement accueillie par la presse. La mise en scène du drame shakespearien, par contre, était d'un traditionalisme assez décevant, mais s'harmonisait avec l'interprétation, assez Comédie-Française.

Edwige Feuillère est seule à défendre le prestige du théâtre français avec *la Dame aux camélias*, dont elle est la vedette incontestée et attendue. Si le talent de la comédienne est grand, il demeure regrettable, une fois de plus, d'exporter à l'étranger, le tableau de la Parisienne telle que l'étranger se l'imagine. Pourquoi toujours prostituer ainsi la France? Un écrivain de Londres me faisait remarquer que les Anglais aimeraient tout autant et même davantage une pièce de Racine.

Le ballet de *Roméo et Juliette*, dansé par le théâtre de Copenhague m'a beaucoup déçu. J'avais conservé une image plus brillante d'une soirée, en la capitale danoise. La responsabilité semble ici reposer sur le chorégraphe anglais qui a transformé la danse en mimique. La pièce finit par devenir du théâtre pour sourds-muets. Elle n'a aucun sens pour la richesse de l'ellipse et l'art de suggérer. Le ballet évite avec peine le grotesque, en mettant en scène le moine complice, en faisant danser les parents de Juliette. Ce fut une des déceptions

du festival, soulignée encore par la partition musicale mal déchiffrée. Déception d'autant plus regrettable que la beauté plastique des danseuses danoises est incontestable. Combien il eût été enrichissant de pouvoir faire la comparaison avec un corps de ballet russe, dansant la même pièce !

Les spectateurs de la troisième semaine pourront faire la comparaison avec les ballets japonais d'Azuma Kabuki.

L'exposition Gauguin fait honneur à la France. L'art est notre meilleur ambassadeur à Édimbourg. Parallèlement, l'Institut français expose les œuvres de Gustave Doré.

Sur le plan musical, nous ne présentons aucun ensemble vocal ou instrumental, aucun chanteur d'opéra. Serait-ce que nous manquions de ressources? Pourquoi n'avons-nous pas, grâce à l'effort des Jeunesses musicales, de quatuors, d'orchestres de musique de chambre, pouvant rivaliser avec ceux de Rome, Sienne, Sarrebruck ou Londres?

Souzay, Francescatti, Fournier, par contre, sauvent notre prestige. Fournier est un des piliers du festival d'Édimbourg, où il vient depuis les origines. Le trio Fournier-Francescatti-Solomon fut d'une cohésion exceptionnelle, tout en respectant le génie propre de chacun. Il est rare de trouver un trio aussi parfaitement accordé.

Espoirs.

A part Hindemith et Bela Bartok, il faut bien avouer que le festival fournit peu d'œuvres modernes, pas de Sibélius même. Il ne révèle rien, il rappelle tout. Ne pourrait-il pas, pour jouer un rôle créateur et catalyseur, donner la parole aux musiciens d'aujourd'hui, aux jeunes comédiens, aux pièces nouvelles? La troupe des étudiants d'Oxford connaît une situation artistique de sous-prolétariat, qui contraste avec la munificence du festival.

Le théâtre, à Édimbourg, pourrait fournir une image plus juste de ce qui a été tenté, à travers l'Europe, en ce XX^{e} siècle qui, déjà, décline. Pourquoi faut-il toujours attendre la mort pour canoniser les réalisations authentiques?

Édimbourg semble s'en préoccuper, puisque, en ce 9^{e} festival, le film y fait son apparition. Ce n'est pas pour faciliter la tâche des participants qui ne savent plus que choisir, ni celle de la presse qui ne trouve plus le temps de respirer. Cette apparition du cinéma, encore que timide, demeure significative.

L'harmonie entre la production cinématographique et musicale produit ici parfois des contrastes ahurissants. Le spectateur du film *les Enfants d'Hiroshima* se trouve fort embarrassé d'entendre, à quelques heures de là, à l'Asher Hall, la Philharmonie de Berlin exécuter le *Deutschland über Alles*. Tolérance anglaise? Est-ce elle qui explique le passé et prépare l'avenir?

Si la musique et l'art ne connaissent ni frontière, ni classe, ni division, ils expriment aussi le drame humain : l'accord n'est vrai qu'après de douloureuses dissonances; il est une victoire remportée de haute lutte.

J.-M. GAUTIER.

Thomas Mann
et la tentation du parfait

IL n'existe guère dans le monde de carrière artistique plus logique et plus fertile en rebondissements que celle de Thomas Mann. Comme la plupart des écrivains, il a d'abord été un inventeur d'histoires qui d'une réalité familière a tiré une matière romanesque. *Les Buddenbrook* ne sont pas très différents de nombre d'autres œuvres qui de *Dombay et fils* de Dickens au *Sartoris* de Faulkner nous ont raconté la décadence d'une famille. *La Montagne magique* est née d'un long commerce avec la maladie et la mort, de même que dernièrement *la Peste* fut dictée à Camus par l'expérience d'une guerre.

Plus tard, Thomas Mann fut aussi une sorte de recréateur de la vie, qui de récits très connus a fait des tranches d'existence. Il n'a pas tant commenté Gœthe, la mythologie hébraïque ou la légende de Faust que procédé à leur réactualisation par une suite de montages savants, comme un cinéaste réalise en images un scénario dont il n'est pas l'auteur. Tout son effort, dans *Charlotte à Weimar*, *les Histoires de Joseph* ou *le Docteur Faustus* a consisté à ressusciter des êtres que le respect, l'éloignement dans le temps ou la poésie avaient auparavant figés en symboles. Cependant, il n'aboutissait à ce résultat qu'en reconstruisant sur l'emplacement d'un chef-d'œuvre, une nouvelle œuvre destinée elle aussi à se scléroser. En détruisant un mythe, il en refaisait un autre et quelle que fût sa volonté d'associer étroitement l'expérience de la vie à l'expérience de l'art, il ne pouvait échapper à ce royaume des mots dans lequel le littérateur est condamné à rester prisonnier.

Cette singulière fatalité, Thomas Mann l'a illustrée admirablement par la manière dont il a composé *l'Élu*. A première vue, ce récit ne se distingue pas des légendes dont nous venons de parler. De même que la vie d'Adrien Lewerkühn est calquée sur celle de Faust, les aventures du pape Grégoire sont taillées dans le patron d'un poème du XIIe siècle de Hartmann von Aue. De même aussi que Thomas Mann ne prend pas sur lui de raconter la biographie de son musicien et cède la parole au mémorialiste fidèle qu'est Zeitblom, il n'assume pas la tâche de nous faire connaître Grégoire et s'incline devant le moine Clément, son hagiographe. Mais si Zeitblom est un ami sensible douloureusement affligé par ce qu'il est contraint d'écrire, Clément s'identifie avec le Génie de la narration indifférent parce qu'omniscient. Thomas Mann prend bien soin de ne pas situer son porte-parole dans le temps. Il insiste sur le fait qu'un religieux ne

comprend rien au plaisir de se battre, ni aux ivresses de la passion : s'il décrit un combat, le passage tourne au pastiche versifié, s'il rapporte un dialogue amoureux, il en emprunte les paroles au jeu anglo-normand d'*Adam et Ève*. Le conteur ne revit aucun événement, ne s'inquiète ni ne se désole d'aucun malheur puisque, à l'instar de Dieu, il connaît son récit du début à la fin et n'a d'autre devoir que d'en calligraphier les mots. Tandis que *le Docteur Faustus* retraçait la destinée d'un homme dans l'optique précise des années de la dernière guerre, jugeait ses actes en fonction d'une morale humaniste et respirait l'angoisse de la damnation, *l'Élu* n'éveille chez le narrateur, et partant chez le lecteur, ni sympathie ni terreur. Aucun chant d'allégresse n'accompagne l'histoire de cette sanctification d'un pécheur, héritée d'un poète obscur et minutieusement reflétée par une narration exacte. Au terme d'un long labeur, Thomas Mann créateur de fables ne découvre plus d'autre contradicteur en lui qu'un autre fabricant de fables. Le dialogue fécond, si longtemps entretenu entre l'artiste et l'homme, est rompu. L'écrivain répond à l'écrivain. Ils se ressemblent comme frères. Leur entente est une manière d'inceste qui arrête l'évolution de la littérature et la fait piétiner. Il y a dans cette soumission totale de l'artiste à sa fonction un couronnement de carrière en même temps qu'une sorte de suicide qui effrayent.

Le sujet que traite *l'Élu* est le même que l'on retrouve dans la presque totalité des œuvres antérieures. C'est le problème romantique de la ségrégation des hommes en êtres supérieurs et inférieurs et de la consécration des premiers à des tâches aristocratiques.

Mais il faut remarquer que les héros de Thomas Mann n'étaient jusqu'à cette dernière œuvre des êtres d'élection qu'en puissance. Ils hésitent à se reconnaître choisis, déchiffrent avec difficulté, et même avec répugnance les messages que la divinité leur envoie et ne cèdent à leur fatalité que dans la souffrance et la mauvaise conscience. Ce qui s'explique, puisque les forces auxquelles ils s'abandonnent sont obscures et souvent sataniques : la maladie, le vice, Méphistophélès. Même le Jéhovah de l'Ancien Testament est d'une cruauté trop anthropomorphique pour ne pas éveiller la défiance plutôt que l'amour. Si bien qu'on peut dire que l'œuvre de Thomas Mann est l'interminable histoire d'un combat entre les suggestions divines, invariablement perçues sous une forme équivoque et scandaleuse, et la sagesse humaine. La dignité des personnages qui la peuplent n'est pas fondée sur leur soumission aux dieux, mais sur une sourde révolte contre la monstruosité de leurs ordres. Au contraire Grégoire est un élu au sens passif du participe passé. Il pèche et se livre à la pénitence dans un inconcevable esprit d'obéissance. Dès qu'on lui parle du mystère de sa naissance, il n'hésite pas à vouloir l'éclaircir et s'emploie avec tout le pouvoir de sa volonté à hâter son malheur. Lorsqu'on lui offre le trône papal, il ne marque aucune surprise et l'accepte sur-le-champ, bien que réduit sur un rocher désert, par dix-sept ans de privations et de solitude, aux proportions immondes d'un hérisson hirsute et cornu. Ce comportement nouveau provient du fait que le tentateur entre les mains duquel Lewerkühn craignait de se remettre est devenu le Dieu des chrétiens. Simple petit changement de nom, mais dont les conséquences sont incalculables. Aussitôt

que le Tout-Puissant a remplacé l'ange déchu, le monde prend une singulière figure. La morale et la grammaire se trouvent bouleversées. Il apparaît clairement que le mal est une émanation du bien, que les « quoique » sont en réalité des « parce que ». Les conflits de conscience perdent leur sens, tous les actes se valent. Thomas Mann peut donner libre cours à ses complaisances les plus scabreuses, puisque la fin dernière des existences humaines repose en d'autres mains que les siennes. On peut même dire que le temps s'arrête puisque ce n'est plus lui qui crée un enchaînement d'événements prévu de toute éternité. Ce qui s'exprime par le mélange de générations que provoque l'inceste, les filles nées d'un fils et de sa mère étant les sœurs de leur père.

Le même dialogue que nous avons vu cesser entre l'artiste et l'homme s'interrompt alors entre l'homme et Dieu. L'omniscience et la bonté célestes étant tenues pour efficientes, il est inutile que le pécheur interroge la divinité, la juge ou se dresse contre elle, inutile aussi qu'il relève dans sa propre existence l'aberration et la trahison. Il n'a d'autre devoir que de se résigner à la monstruosité en attendant qu'on la lui convertisse en sainteté. Si l'on se rappelle que les problèmes de l'élection et de la prédestination ont toujours obsédé Thomas Mann parce que leur solution expliquerait la vocation de l'artiste et sa solitude dans la société, *l'Élu* signifierait que son auteur s'accommode finalement de sa singularité, accepte d'être complice du surhumain contre l'humain et s'en remet à la grâce divine de légitimer son destin. Ce qui revient à autoriser, au nom d'un problématique finalisme, que tous les ridicules et tous les scandales s'étalent impudiquement sur la terre. Le moine Clément et le pape Grégoire seraient les deux personnages symétriques en qui Thomas Mann aurait enfermé l'image la plus récente qu'il s'est faite de lui-même.

Telle est la leçon que certains métaphysiciens crédules tireront peut-être de cet extraordinaire récit. Quant à moi, il m'apparaîtrait plutôt que Thomas Mann en lâchant la bride à sa perversité et en développant jusqu'à leurs ultimes conséquences des raisonnements qui lui sont chers s'est surtout donné l'occasion d'exercer son ironie contre lui-même. C'est pour mieux se renier qu'il s'est défini avec tant de rigueur. Son rire silencieux disperse ses idées fixes. Il se purge par le sarcasme. *L'Élu* n'est pas une profession de foi, mais une parodie d'exorcisme, une œuvre dont la logique extrême et finalement absurde nous administre la preuve de l'insanité de toute théologie et dont la perfection même nous rejette, soulagés, à l'imperfection des œuvres précédentes. Mieux vaut, se dira-t-on, la dernière page du livre tournée, l'inachèvement de soi dans le dualisme et la dialectique épuisante de la vie que le repos en la foi. Mieux vaut le diable que Dieu comme interlocuteur à l'homme, car si Dieu gagne à tout coup et par quels inqualifiables moyens, Satan est un adversaire qu'on a le droit de soupçonner et de combattre et qui en cherchant à vous détruire vous permet de vous affirmer.

GEORGES PIROUÉ.

L'agenda de la Table Ronde

LUNDI 1er AOUT

La mort de Georges Enesco et la reprise d'*Œdipe* donnent toute son importance à l'ouvrage de Bernard Gavoty : *les Souvenirs de Georges Enesco* (1) que Philippe Beaussant analyse ici avec un autre témoignage de musicien : *Cette note grave* (2) de Wilhelm Kempff.

Cette note grave... est un récit. Nous pénétrons dans une atmosphère qui nous est peu habituelle, essentiellement, profondément allemande et luthérienne, et qui est, en outre, celle d'une famille où, de père en fils, on est organiste et maître de chapelle. On vit dans un bain de musique et de Bible. Il y a je ne sais quelle naïveté, une sorte de douceur dans l'austérité, qui ne sont pas sans rappeler l'atmosphère de la famille Bach. Nous suivons dans ses moindres détails l'enfance et la formation d'un jeune musicien ; nous assistons aux leçons de piano et d'harmonie ; nous sommes témoins de ses premiers concerts, comme « jeune prodige », et de ses premiers succès, jusqu'au moment où, en 1918, le public international fait sa connaissance.

Le livre dégage un très grand charme, et parfois une certaine poésie, dans cette manière nordique où les choses sont cachées sous des amoncellements de mots.

Le contraste est frappant avec *les Souvenirs de Georges Enesco*. Quelle clarté, quelle simplicité ! Tout à l'heure, un récit et des *sentiments*, ici, un récit et des *idées*. On pense à Péguy : « Je vois que le pathétique des Grecs et des Français est infiniment plus clair que la critique allemande, qui est romantique... » M. Kempff racontait, sentait, commentait, il n'expliquait rien. Le lecteur en fermant *les Souvenirs de Georges Enesco* ne sait peut-être rien de son génie, mais il a le sentiment d'avoir *compris* quelque chose.

Ces souvenirs sont une refonte des entretiens radiophoniques avec G. Enesco diffusés en 1951 et 1953. Rien n'est plus ennuyeux dans une émission radiophonique qu'un monologue ; la vivacité et surtout la diversité du dialogue y sont nécessaires. Ces qualités perdent leur place lorsqu'il s'agit d'un texte écrit, qui demande plus de fermeté, plus de rigueur. C'est donc avec raison que B. Gavoty, renonçant aux « Entretiens » y a substitué les « Souvenirs » et que, s'effaçant, il a laissé G. Enesco s'exprimer en son propre nom. Sans doute, cette dualité du jugement « objectif » et du jugement « subjectif » — externe et interne — cette double vision de l'homme qui se raconte et de celui qui juge, était plus riche, plus ample, et peut-être plus vraie. Mais B. Gavoty évite cet obstacle par une longue introduction où il nous décrit lui-même la personnalité de G. Enesco sans être gêné par la nécessaire modestie ou l'inévitable imprécision de celui qui dit « je ». L'ouvrage est ainsi complet : quand G. Enesco parlera de son violon, et bien méchamment,

(1) Éditions Flammarion.
(2) Éditions Plon.

(« j'en voulais à ce petit instrument de gaspiller une telle quantité de mes forces vives. »... « Tu es bien joli mon ami, bien mignon, mais tu es trop petit. ») B. Gavoty, rétablit l'équilibre : car il sait bien que, pour nous, le violon d'Enesco est tout autre chose qu'un « trouble-fête ».

Cependant, c'est bien un des aspects frappants des confidences de G. Enesco, que l'insistance avec laquelle il répète que jamais il ne s'est voulu violoniste, mais compositeur ; l'amour, presque la complaisance à l'égard de ses œuvres — *Œdipe* en premier chef — sont opposés à cette sorte de rancœur qui l'anime parfois lorsqu'il parle de son violon. (« Un mot de sympathie sur une de mes œuvres me fait plus de plaisir que des louanges dithyrambiques sur mon art d'exécutant. ») Il y a là une injustice qui nous étonne au premier abord, mais qui, à la réflexion, montre mieux que tout la force du sens artistique de G. Enesco. « Pour l'artiste, c'est une chose terrible que de se contenter d'une simple ligne mélodique, quand on en voudrait quatre, six, huit !... » Enesco, génie polyphonique.., Qu'un violoniste de si grande classe n'attache à son violon qu'une importance secondaire, c'est le signe d'une richesse, d'une vitalité créatrice comme il s'en rencontre rarement.

PHILIPPE BEAUSSANT.

L'ouvrage récent de M. Luthy, A l'heure de son clocher *(essai sur la France), invite à méditer sur la politique française de ces dernières années, dans ses rapports avec l'opinion publique du pays. L'importance de ce livre et les critiques qu'il a suscitées, rendaient nécessaire un double examen.*

Charles Oulmont : « La France... le désordre apparent dans l'ordre le plus durable. »

Il faudrait un très long compte rendu de ce livre, pour répondre au moins aux constantes critiques que l'auteur adresse à la France, et nous n'en avons pas ici le loisir. Mais il faudrait, en même temps, répondre aussi aux critiques... que l'historien Pierre Gaxotte formule contre ce volume si dense, riche de matière, et après tout, plus juste peut-être dans son fond, dans son essence même, qu'il n'apparaît d'abord.

Il va de soi que, comme toujours lorsque l'étranger ne nous accable pas sous le poids de compliments fleuris — et plus ou moins sincères — M. Luthy n'y va pas de... plume morte; je pense même qu'il lui arrive parfois d'outrepasser sa propre pensée; sinon dans l'esprit de ce qu'il dit, du moins dans la forme. Mais cela posé, il n'en reste pas moins que le livre doit donner à méditer à chaque Français digne de ce nom. Qu'il s'agisse de l'étude sur la « IV[e] République », ou sur la « France d'outre-mer et le bastion nord-africain »; qu'il traite de ce qu'il appelle « un équilibre en porte-à-faux », ou bien de l' « Europe Cordiale », Luthy le fait beaucoup plus en *moraliste* qu'en simple *historien;* et j'en veux pour preuve un ou deux exemples pris dans son texte même :

« La grande erreur désespérée du général de Gaulle aura été de

croire, deux ans après la guerre, qu'il pouvait ressusciter l'esprit de la Résistance pour accomplir la mobilisation des énergies nationales par le Rassemblement du Peuple français. En France comme ailleurs, le nationalisme n'est plus utilisable que comme force négative, *contre*, mais non *pour*. La structure sociale de la France, petit-bourgeoise, ne libère pas les énergies actives : elle les absorbe, les canalise dans les vieilles routines et ramène doucement les brebis égarées après une brève fugue turbulente, à la résignation du petit bonheur. »

Certes, Luthy emploie bien souvent l'épithète de « petit » quand il brosse le tableau de la France depuis la Libération : mais à qui la faute? à l'auteur? à nous? Que chacun en décide selon sa conscience stricte.

En tout cas, coïncidence curieuse, hier encore, dans sa remarquable conférence de presse, le général de Gaulle lui-même employait quasi les *mêmes* termes pour traiter des *mêmes* objets. Cela aussi faut-il qu'on le sache, et qu'on en tire de loyales conclusions. Sans doute, l'étranger si pointilleux quand on touche à sa personne, se donne la part belle s'il s'agit de la nôtre, mais c'est peut-être, après tout, que nous tendons le flanc, et montrons de manière un peu trop indiscrète où le bât nous blesse.

★

Mais continuons (je veux dire : continuons à lire l'amer critique) : « Les troupes du gaullisme marchaient en sens inverse de leur chef : il les appelait à la grandeur et à l'effort, elles se rangeaient derrière lui pour se mettre à l'abri des inquiétudes du monde, pour faire barrage contre tout ce qui menaçait de déranger leurs petites affaires et, après six ans de cruels malentendus, le Mouvement a glissé au plus profond du marais parlementaire. » Et voici qu'hier, de Gaulle dans sa péroraison, sans se servir du mot « marais », en trouvait bien d'autres qui n'étaient guère plus gracieux, à l'égard du régime.

★

Voulez-vous maintenant méditer ce couplet : « Paris vit dans une entière liberté, et un désordre où l'on peut faire tout ce qui est défendu, avec son grand et petit monde, son demi-monde, ses bas-fonds, ses quartiers où règne le calme provincial, ses centres bruyants de l'industrie du tourisme et du plaisir, son noyau conservateur, sa ceinture rouge, dans son pêle-mêle de luxe et de misère, avec ses salons aristocratiques, la cour des Miracles de ses halles, l'ardeur sérieuse et les chahuts de son quartier Latin, avec sa bourgeoisie, sa bohème, son peuple, son prolétariat et sa lie criminelle, sous les yeux avertis d'une police au courant de tout, mais qui tolère le jeu et n'intervient que rarement, par la douceur ou la brutalité... En France, on résout à chaque instant la quadrature du cercle : cela tient à ce que le reste non résolu ne gêne personne, à l'exclusion de quelques touristes puritains ou teutons. »

★

Et si nous voulions trouver, tout au long de cette œuvre, une idée conductrice, je pense que c'est dans cette phrase qu'on la ren-

contrerait la plus nette : « Le secret le plus profond de la France est que dans un désordre apparent règne l'ordre le plus durable. »

Mais ne pensez pas que Luthy soit indulgent pour cet ordre, qui est au fond, pour lui, quelque chose comme un « je m'en f... » ou un « système D », bref, de singulièrement loin de ce qu'un Suisse authentique comme lui peut envisager comme Ordre, avec une majuscule.

CHARLES OULMONT.

Serge Dumartin : « Un ouvrage injuste, mais qui peut faire réfléchir objectivement. »

Depuis vingt ans, la France nourrit Herbert Luthy et peut-être un serpent, dans le sens exhaustif où cet animal symbolise depuis la Bible un révélateur de vérité.

Sa vérité ne vaut pas pour tous et, bien entendu, pour les Français lassés du lieu commun qui consiste à les proclamer délicieux dans le privé et méprisables dans leurs institutions. Elle est spécieuse dans la mesure où elle appuie ses prémisses précisément sur de tels lieux communs; — c'est là l'irrémédiable défaut des journalistes, gens trop bien informés, trop imbus de ce privilège et trop sûrs de leur intelligence politique, pour accepter de se plier à une investigation en profondeur et pour faire l'effort de distinguer une vérité vérifiée d'une opinion préconçue.

Mais elle est captivante, comme savent l'être les paradoxes de salon, et emprunte toujours les chemins d'une analyse pénétrante. C'est ainsi qu'à mon sens, l'intérêt du livre réside dans la dénonciation de certains malentendus essentiels de la politique française :

L'ennemi héréditaire? Invention des « maîtres d'école », et c'est vrai : « L'histoire ne connaît aucun conflit spécifiquement franco-allemand avant 1870! » Au moment où l'idée européenne apporte à nos populations désabusées le seul espoir capable de les enthousiasmer, voilà une bonne chose à dire et à répéter. Mais si Luthy avait été jusqu'au bout, il aurait pu s'interroger sur la nature des réactions qui ont poussé en 1940 la grande masse des Français à refuser d'instinct le condominium franco-anglais, à rager sous Mers-el-Kébir, comme elle l'avait fait à Fachoda, à Trafalgar, et tant de fois depuis l'invasion normande jusqu'à la C. E. D.

Le colonialisme? L'opinion française, naguère encore, aurait « donné Alger pour une bicoque sur le Rhin », selon le mot de Passy. Elle a renversé Jules Ferry pour avoir signé le traité du Bardo. Elle voulait le jeter dans la Seine pour avoir occupé le Tonkin. Mais Luthy n'a pas vu que la même volonté publique a renversé Bidault pour avoir envisagé l'abandon de l'Indochine et, une fois cet abandon admis, renversé Mendès-France pour avoir voulu traiter en Tunisie, ce qui est fait.

Le régime? Là encore, Luthy n'a pas tout vu, mais invite à rêver. La France n'a renversé ses rois que pour se donner à Napoléon, puis à d'autres rois, puis à un autre Napoléon, ne s'est déclarée républicaine que faute d'entente au sein de la majorité royaliste et pour, à la seconde secousse, se livrer à Pétain, puis à de Gaulle? Dira-t-on qu'elle est à l'aise dans ses institutions d'aujourd'hui? Elle oscille entre la tentation de s'abandonner à

l'homme de la droite ou à celui de la gauche. Niera-t-on que Mendès-France a senti et voulu exploiter ce constant courant populaire?...

S'il pouvait ainsi faire réfléchir objectivement chacun, à l'heure où notre pays doit de toute nécessité, se choisir un cap, cet « essai » trop long, souvent injuste, serait pardonné de ne pas être un coup de maître.

(Éditions Calmann-Lévy Collection « Liberté de l'esprit ».) SERGE DUMARTIN.

MARDI 2 AOUT

Livres nouveaux. — Paul Sérant : les Inciviques. — Yassu Gauclère : Sauve qui peut. — Antoine Blondin : L'humeur vagabonde.

PAUL SÉRANT : LES INCIVIQUES.

Finies, les histoires de héros. Nous voici du mauvais côté de la barricade, au temps sombre de l'occupation allemande, au milieu d'un groupe de jeunes fascistes qui s'enrôlent, de grand cœur, sous la bannière de la Milice. Ces jeunes gens, comme beaucoup d'autres, ont leur idéal, et la sincérité de leur engagement ne peut être mise en doute. Ce livre est l'histoire de leur jeunesse.

Je n'essaye pas de défendre une idée, mais de faire comprendre les hommes qui lui ont été fidèles, *écrit l'auteur dans son introduction en se défendant contre les jugements péremptoires qui ne manqueront pas d'être portés sur son compte. Qu'une évidente sympathie unisse l'auteur à ses héros, cela n'est pas un reproche.* Les Inciviques, *c'est aussi l'histoire d'une désillusion, d'un compromis, de la résignation finale des durs. Seul Grandier, le directeur de conscience, fait exception : ne pouvant, à la dernière heure, reculer, il endosse l'uniforme de la Werhmarcht et se verra condamner à mort par un tribunal imperturbable. Mais Pierre finit anarchiste, Alfred communiste, et Jacques industriel. Le fascisme, à leurs yeux, a échoué. Il est vrai que le drame de ces jeunes gens repose, en définitive, sur un malentendu. Les héros s'engagent dans la Milice, ne doutant pas qu'une entente franco-allemande sauvera l'Europe dont ils rêvent, prêts pour cela à quelques sacrifices secondaires, comme la fréquentation des canailles dont les rangs de la Milice furent garnis. Ils ignorent — et cela jusqu'à la fin de la guerre — un fait capital, l'extermination massive des Juifs. Quand ils l'apprennent, ils avouent s'être trompés.*

Paul Sérant, pour aborder ce sujet que, nécessairement, l'on qualifiera de brûlant, utilise une technique très souple où les rétrospectives alternent avec les recoupements de plusieurs épisodes que rattache un même lien. De longues discussions théoriques et tactiques immobilisent de temps en temps l'intrigue, mais sans jamais donner au roman l'épaisseur confuse des Mandarins. *Les personnages cherchent à se définir et à se comprendre plus par leurs paroles que par leurs actes. Aucun doute ne doit subsister : ce sont les héros eux-mêmes qui interprètent leurs gestes. L'unité dramatique, constamment sauvegardée, est servie par un style particulièrement clair et efficace.*

(Éditions Plon.) JEAN-CLAUDE CARRIÈRE.

YASSU GAUCLÈRE : SAUVE QUI PEUT !.

Voici quatre ans, Yassu Gauclère donnait un livre extraordinaire, la Clé, *dont on parla peu : il n'y a que le médiocre qui est assuré de plaire. On y trouvait une maîtrise absolue dans l'art du roman, une intrigue qui entraînait et retenait, et un beau thème : le besoin d'être aimé, avec la douleur de ne l'être jamais comme on aurait voulu, le hasard et l'accident finissant par prendre, à tout coup, le visage de la fatalité. Tout servait à suggérer le sentiment, et l'angoisse, d'une vie sans issue, le récit se refermant sur lui-même, comme un cercle tragique d'où on ne s'évade pas. « La beauté, disait un des personnages du livre, est rapide et ne s'appesantit sur rien ; elle évoque cent fois plus qu'elle ne dit. » Ainsi de ce roman.* Sauve qui peut ! *est un livre plus épais, et plus facile, très bien fait, mais comme il y en a eu tant d'autres. Un sujet ambitieux, de nombreux personnages, ce désir qui leur est commun de se sauver d'un monde où ils étouffent, leurs échecs répétés, l'ampleur du récit où rien ne cloche, un certain ton, enfin, un peu monotone, qui est celui du roman classique, tout cela fait penser à* l'Ordre *de Marcel Arland.* La Clé, *elle, ne faisait penser à rien ni à personne. Après une telle réussite, ce nouveau livre paraît un devoir d'école, très bon.*

(Éditions Gallimard.) JOSÉ CABANIS.

ANTOINE BLONDIN : L'HUMEUR VAGABONDE.

Depuis quelques années, Antoine Blondin promène dans la littérature un talent insolite. Il écrit des livres brûlants qui ont l'air résolument désinvolte. Il manie notre langue avec de si constants bonheurs d'expression que l'éclat de son style en cache pudiquement la profondeur. Il a un sens cruel du comique qui l'apparente à Charlie Chaplin. Ce sont là autant de qualités qui peuvent tromper ses lecteurs. Ainsi son dernier roman, *l'Humeur vagabonde*, n'est-il qu'un simple fait divers. A la dernière page des journaux, il occuperait trois lignes : « Croyant trouver sa bru avec un amant, une femme la tue pour venger son fils. » On voit, tout de suite, ce que Mauriac tirerait de cette nouvelle Génitrix, les soupçons qu'il glisserait dans l'âme de ses lecteurs. Mais Blondin est loin de ces intentions-là. Son univers n'est pas peuplé d'anges noirs, il est peuplé d'anges naïfs que la bêtise humaine bouscule et blesse. Il fallait trouver cette réplique au héros sartrien placé en face de l'Absurde, un héros que l'Absurde ne surprend pas, qui l'accepte et s'y donne avec une désarmante confiance. Ce n'est pas par hasard que Blondin avait placé en exergue de son premier livre, cette phrase de Cervantes : « *... et poursuivit sa route qui n'était autre que celle que voulait sa monture. Car, il était persuadé qu'en cela consistait l'essence des aventures.* »

On aura beaucoup dit que la seconde partie de ce roman ne vaut pas la première. C'est, sans doute, que la première dépasse les morceaux de bravoure, frôle le chef-d'œuvre : la promenade dans le Père-Lachaise, la nuit au poste de police, la chambre à la glace sans tain de la maison de passe, le coup de téléphone à Denise, sont d'extraor-

dinaires éléments de pathétique qui se lisent le cœur serré. Tout est étranger à Benoit Laborie, sauf l'essentiel, le sentiment qu'il a de son intime, de son incommensurable tristesse. Nous n'oublierons pas ce que ce personnage tombé de la lune, garde de déchirant aux instants les plus cocasses de son aventure. C'est à peine s'il ose se dévoiler : « Je me suis efforcé de ne pas sangloter, j'ai remis à plus tard d'avoir du chagrin... A force de me retenir, le besoin m'a passé... » Il était inévitable que son entourage finisse par lui trouver son emploi dans la vie : celui d'un bouffon, d'un figurant de cinéma.

(Éditions de la Table Ronde.) MICHEL DÉON.

MERCREDI 3 AOUT

Livres nouveaux. — André Maurois : R. et E. Browning. Portraits suivis de quelques autres.

ANDRÉ MAUROIS : R. ET E. BROWNING.

Les portraits que réunit André Maurois dans son dernier livre procèdent moins de circonstances extérieures que d'une libre élection. Depuis plus ou moins longtemps, l'auteur fait sa société des personnages dont il nous rapproche. Alain, son maître, demeure pour lui une présence quotidienne, et s'il possède l'art de raconter, avec une admirable économie de moyens, les vies illustres qui l'intéressent, nous surprenons une part de son secret en parcourant les pages où il nous montre Alain liseur (comme nous le comprenons quand il nous assure n'avoir « même pas commencé d'explorer », après quarante années et en ne cessant de s'en pénétrer, « le riche filon » qu'est l'œuvre de son professeur!) Sainte-Beuve, qu'il se plaît à étudier allant à la recherche de... Sainte-Beuve, « à travers tant d'âmes et d'époques diverses » est le modèle même, corrigé par Strachey, du biographe qu'il ambitionne d'être. Il excelle comme lui dans le portrait court. Mais il témoigne d'une intelligence de son siècle qui fait défaut au créateur des *Lundis*, et il ignore la méchanceté qu'on ne peut manquer de déceler chez le grand critique au cœur malheureux. Gogol, von Kleist, Hemingway, Boswell introduisent Maurois en des terres étrangères où ils imposent l'indépendance fortement accusée de leurs tempéraments respectifs. L'un d'eux, Hemingway, le conduit à noter son indécise philosophie : à l'étourdissement, il préfère le stoïcisme en face de la mort; si le « mot de l'univers » est *nada*, ou rien, il croit que « le code et le métier, dans ce néant, dessinent vaguement l'ombre de quelque chose ». C'était déjà, si je ne m'abuse, sa position dans *Dialogues sur le commandement*. André Maurois n'est pas rigoureusement fermé à un au-delà, mais il ne semble le percevoir que comme une vapeur, une essence, une incantation, un parfum.

Les études sur Gogol et sur von Kleist sont peut-être les plus poussées et les plus pénétrantes. Le drame intime de l'auteur du

Prince de Hombourg amène le biographe à observer que la jeunesse actuelle est mieux ouverte au Kleist tourmenté qu'à un Gœthe olympien. Il est vrai toutefois que Kleist n'apporte aucun remède et ne propose aucune réponse, mais il découvre toute l'étendue du mal et peut aider, par une prise de conscience, à en sortir. La tragédie de Gogol, fidèlement analysée, éveille en nous mille réflexions. Nous serions trop aisément tenté de la simplifier. *Ou l'art, ou Dieu*, ce dilemme est celui qui tourmente aujourd'hui un Mauriac ou un Julien Green. Il y a là matière à un débat inépuisable.

Entre tous les portraits contenus en ce livre, je préfère ceux des Browning et d'Emily Dickinson. Emily Dickinson, sur qui nous ne possédions, en France, aucune étude importante sauf, à ma connaissance, celle de Charles Cestre parue en 1948 dans *les Poètes américains*, est l'objet d'une esquisse qui s'épanouit elle-même en poésie. Maurois se penche sur ce destin d'une solitaire vêtue de blanc avec une infinie délicatesse. Le respect de tout ce qui plane de mystérieux et d'inconnu dans cette vie est une leçon pour tous les biographes. En ce qui concerne les Browning, les pages qui leur sont consacrées, si achevées qu'elles soient, nous font rêver d'une étude plus étendue que Maurois, parallèlement à Du Bos, comme il le fit pour Byron, devrait un jour écrire. Il éclaire ce « cas », comme les autres, en mettant à profit les ressources nouvelles dont notre temps dispose. Il y avait trop de romanesque et de féerie dans la représentation que nous nous faisions naguère des Browning. Je ne suis pas sûr qu'à la légende abolie ne se substitue aujourd'hui une histoire déformée par l'abus de la psychanalyse. Maurois, lui, demeure prudent et n'avance qu'à pas mesurés. Il sait que, lorsqu'on affirme avoir tout vu et tout expliqué, il reste tout l'inconnaissable et l'incommunicable. Passionné de vérité profonde, il se refuse à être dupe, et se garde le mérite d'une discrétion absolue dans ses retouches. Il observe une même discrétion à nous faire partager son plaisir, son étonnement amusé devant la découverte, sa dilection pour les héros, littéraires ou autres, qu'il rencontre, son apaisement sous l'effet d'une lecture aimée, son acceptation d'une vie qui, trop souvent, porterait à faire perdre cœur. Si la lumière à laquelle il nous donne accès demeure elle-même comme tamisée, jamais le nuage qui passe en son ciel n'est pesant et ne s'attarde. L'optimisme d'André Maurois apparaît plus fort encore, d'ailleurs, par ses pressentiments que par les certitudes sur lesquelles il s'est fondé.

(Éditions Bernard Grasset.) LOUIS CHAIGNE.

SAMEDI 6 AOUT

Au début de l'été, une exposition Degas, à la Gazette des Beaux-Arts, *et une exposition des* Grands Maîtres dans les collections particulières *(galerie André Weil), ramenaient l'attention sur l'*impressionnisme, *tandis que deux ouvrages critiques, pour la première fois, répondaient, sur le plan de la documentation historique et de l'analyse artistique, à ce grand mouvement créateur. Renée Willy a vu ces deux expositions et Armand Lunel a lu les deux ouvrages sur l'*impressionnisme.

EXPOSITION DEGAS.

Comment évoquer cet univers fugitif et enchanté de Degas, où les petites danseuses pénètrent sur la pointe de leurs chaussons de satin et évoluent au-delà du temps, dans une ambiance immatérielle, où se tissent tous les mirages que suscite leur fragile présence? Comment Degas est-il parvenu à cette transparence, à cette réalité fluide où le corps perd sa signification matérielle pour n'être plus que courbes, traduction du rythme intérieur?

De nombreux dessins nous livrent le secret de cet art. Ils nous permettent de comprendre la solide structure qui se dissimule sous une apparente fluidité. Et l'art d'un maître est tel : apparence de facilité, fruit d'un long travail, d'une exacte maîtrise des moyens. Dans les indications crayonnées sur les esquisses, on saisit la démarche de l'artiste, sa recherche ; on croit sentir l'hésitation du crayon, qui se traduit aussi dans le poème dont un fragment nous est livré :

Et ses pieds de satin brodent comme à l'aiguille
Des dessins de plaisir. La capricante fille
Use mes pauvres yeux, à la suivre peinant.

Degas a peint d'extraordinaires silhouettes équestres, et les casaques roses et bleues des jockeys prennent une valeur singulière sur un fond roux et vert. Mais il demeure avant toute chose le peintre de la femme. Non seulement la danseuse, mais aussi la femme du peuple, penchée sur son travail, ou la petite fille, qui rêve au seuil de l'avenir.

N'est-elle pas encore une enfant, cette petite danseuse assise sur un canapé de velours roux, dans l'épanouissement de corolle de son tutu ceinturé de bleu vif, ce bleu précieux que l'on retrouve dans plusieurs tableaux de Degas?

Mais la femme est reine, et Degas nimbe ses nus aux teintes dégradées d'une étrange tendresse. Sa femme rousse, peignant ses longs cheveux, semble jaillir tout entière du feu, avec le mouvement d'incantation de ses bras levés.

Le même mouvement se retrouve dans les bronzes, curieusement martelés, ou encore lisses et habitués, dans cette émouvante statue d'une petite danseuse au tutu rongé par le temps. Un style profondément personnel s'impose à travers toutes ces œuvres, leur conférant cette unité qui est la touche secrète de l'artiste.

RENÉE WILLY.

GRANDS MAITRES DANS LES COLLECTIONS PARTICULIÈRES (GALERIE ANDRÉ WEIL).

Cette exposition discrète n'en groupe pas moins, dans un espace réduit, quelques trésors qu'il nous est donné de convoiter, pour de trop courtes heures. On comprendrait que le possesseur de ce tableau de Renoir, *l'Attente*, contemple un tel chef-d'œuvre durant des heures entières. Toute la grâce, le charme, la fragilité de l'adolescence y sont présents, dans la courbe d'un bras, la chaleur d'une carnation, la lumière mouillée d'un regard.

Et je retrouve une impression de plénitude semblable devant un paysage de Sisley, où les peupliers tremblent dans l'air humide. Leur silhouette s'infléchit dans l'eau. On croit sentir passer le souffle qui les anime. Une voile blanche, le cri rouge d'un toit : c'est tout, et cependant toute la douceur de l'Ile-de-France est prisonnière en ce tableau.

Sur la plage, de Bonnard, c'est un envol de silhouettes blanches, sur un fond de mer tourmentée. Dans un paysage de Cézanne, les cyprès sont de longues flammes sombres. Redon a peint sur le thème *Abel et Caïn* une composition fantastique, dans un climat de fin du monde, où monte la fumée du premier sacrifice humain. Et la *Banlieue*, de Seurat nous atteint dans une région secrète de l'âme, avec le blanc livide de ses murs.

Chagall déploie un somptueux bouquet de fleurs écarlates. *Le chemin de la Cavée*, de Monet, serpente dans la lumière blonde de l'après-midi, sous un ciel tremblant de chaleur et cette *Femme assise dans l'herbe*, de Renoir, incarne toute la tendresse du peintre. Dans la *Vue de la Garde*, de Derain, où la lumière émane du sol et des collines, l'orage est sensuellement présent, sous un ciel torturé.

Dans un *Intérieur*, Vuillard fait jouer avec virtuosité les teintes complémentaires qui se répondent : symphonie d'or dégradé, de rose soutenu, avec quelques taches vertes et bleues. Dans une *vue de Paris*, je retrouve ces poignantes rues d'Utrillo, qui ne mènent nulle part, si ce n'est vers le ciel, comme le grand escalier de Versailles, que chantait Rilke dans un admirable poème. Tandis que sur la toile de Marquet, *Paris*, le Paris des quais, tremble dans la grisaille d'un matin de neige.

R. W.

JOHN REWALD : HISTOIRE DE L'IMPRESSIONNISME (TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR NANCY GOLDET-BOUWENS) (1).

JEAN LEYMARIE : L'IMPRESSIONNISME (2).

De toutes les révolutions picturales qui ont transformé notre vision du monde, l'impressionnisme est non seulement la plus importante — compte tenu de la violence avec laquelle, pour reprendre l'image de Proust, l'opération de la cataracte fut imposée au public — mais encore une des moins bien connues, d'innombrables monographies traitant des peintres qui furent les ouvriers de ce renouvellement, alors que les études d'ensemble ont fait jusqu'ici presque complètement défaut. Deux ouvrages de poids, l'un de John Rewald, l'autre de Jean Leymarie, venant, pour combler cette lacune, de sortir au même moment, nous ne nous en plaindrons certes point, d'autant que ce sont

(1) Éditions Albin Michel.

(2) « Le Goût de notre Temps », collection établie et dirigée par Albert Skira.

là des livres qui, par la tournure d'esprit de leurs auteurs, prennent chacun sur une matière d'une telle richesse un angle de prise de vues différent, si bien qu'ils se complètent au lieu de faire double emploi.

Écrit par un historien fidèle à toutes les exigences de la méthode critique, le livre de Rewald déroule minutieusement, avec parfois même un peu trop de complaisance pour l'anecdote, une fresque chronologique du mouvement impressionniste depuis sa préhistoire qui remonte à 1855, lorsque Pissaro, arrivant à Paris, découvre Delacroix et Corot à l'Exposition universelle et Courbet au Pavillon du Réalisme, jusqu'à cette huitième et dernière Exposition du groupe, qui marquera en 1886 sa dispersion. Des planches en noir, qui sont uniquement des photos ou des portraits des artistes par eux-mêmes, illustrent ces annales en leur donnant la qualité d'une véritable résurrection. On s'aperçoit alors que la magnifique pléiade formée par Pissaro, Manet, Degas, Monet, Renoir, Cézanne et Sisley ne constitue pas, à proprement parler, une École. Le hasard qui arrange bien des rencontres, mais mieux encore le même désir de rompre avec les poncifs académiques et un besoin d'entraide aussi bien matérielle que morale, devant l'hostilité des critiques et des amateurs, en a fait tout simplement et très humainement une équipe, au sens confraternel de ce mot. Puis avec la maturité, des divergences de plus en plus sensibles ont dissocié ce faisceau, chaque artiste s'ouvrant désormais sa voie personnelle.

Leymarie au contraire, en idéologue beaucoup plus qu'en historien, survole le détail des événements pour les réduire à leurs lignes essentielles. D'où toute une série d'analyses qui s'achèvent d'un chapitre à l'autre en synthèses, dont la rigueur est tempérée par un sentiment très fin du rayonnement poétique des grandes œuvres. La date-charnière de 1873 où le groupe, à la veille de sa première exposition, vient d'atteindre l'entière possession de son style, a imposé fort opportunément à l'auteur la division de son étude en deux volumes. Le premier expose donc les origines et la formation du mouvement : découverte, au contact de Boudin et de Jongkind, de l'atmosphère subtile des plages du Nord; recherche de la modernité dans les paysages urbains sous l'action de Baudelaire; suggestions originales apportées par l'estampe japonaise et la photographie; leçons ou exemples donnés par une élite de précurseurs : Corot offrant la grâce de sa naïveté; Daubigny, sa fraîcheur; Turner, son sens magique de la lumière; Constable, l'harmonie de ses vibrations. Mais il apparaît bien que ces diverses influences n'ont agi qu'indirectement, comme des catalyseurs; elles ont sans doute accéléré le mouvement impressionniste; mais elles ne l'expliquent point; et ce sont seulement les intuitions parallèles de quelques peintres prédestinés qui ont abouti à l'élaboration de ses thèmes essentiels : conquête du plein air; substitution du motif naturel au sujet littéraire; rupture totale avec les routines de la perception et recours du même coup à la sensation pure, à l'impression vierge, comme aux seules sources d'une vision authentique.

Le second volume consacré, à partir de 1873, à cet épanouissement de l'impressionnisme, qui prend désormais la pleine conscience de son idéal et de ses moyens, comme le montre le ralliement de Cézanne à la peinture claire de Pissaro, a par surcroît l'avantage de déborder largement sur l'année finale 1886, avec laquelle on assiste à l'éclatement du groupe. Nous voyons alors Saurat fonder, par sa systématisation scientifique de l'impressionnisme, le néo-impressionnisme pointilliste, auquel Pissaro, Van Gogh et Lautrec adhèrent momentanément, tandis que Monet va liquéfier sa palette dans la fantasma-

gorie de ses Nymphéas, *que Renoir au retour d'Italie traverse sa crise de classicisme et que Cézanne, seul avec lui-même, aborde sa sublime période constructive.*

Le texte est ici illustré par d'excellentes reproductions en couleurs, elles-mêmes presque toujours soulignées par un commentaire adéquat et souvent même présentées en couples qui se confrontent, chaque fois qu'il y a lieu de faire ressortir comment les œuvres du groupe s'apparentent dans la même inspiration.

ARMAND LUNEL.

LUNDI 8 AOUT

Les rencontres internationales de Genève ont, cette année, retenu le thème du machinisme et de la civilisation industrielle. Deux ouvrages récents nous aident à surveiller le cheminement du progrès en le fondant sur deux bases qui lui conviennent une fois pour toutes : méthode et liberté, Aspects du XXe siècle *par André Siegfried, de l'Académie française et* le Progrès technique et la personnalité humaine *par Émile Girardeau, de l'Institut.*

ANDRÉ SIEGFRIED : ASPECTS DU XXe SIÈCLE.

Par ses origines, par son éducation, par sa culture, M. André Siegfried est un homme du XIXe siècle, qui se souvient avec nostalgie d'une époque où les communications étaient faciles, les signatures respectées, les situations stables, où l'industrie respirait encore l'air de l'artisanat, où la race blanche occidentale avait imposé au monde un *imperium* qui lui rappelait celui de Rome à son apogée. Observateur lucide, il n'ignore pas que ce passé est révolu, et la majeure part de son œuvre est consacrée à la description des révolutions du XXe siècle, qu'il résume aujourd'hui dans un petit livre lourd de sens, tiré des conférences qu'il a données, l'année dernière, aux *Annales*. L'administration, le secrétariat, la publicité, la rationalisation ménagère, le tourisme, la vitesse, les méridiens, les prototypes lui ont proposé des thèmes de réflexion qui aboutissent à la définition d'un âge nouveau, celui de la technique. Peut-être le meilleur chapitre est-il celui que M. Siegfried consacre aux formes modernes du tourisme qu'il oppose à celles qu'il a connues du temps, maintenant légendaire, de César Ritz et de *Cook and Son*. L'auteur, en conclusion, ne peut s'empêcher de noter que *notre civilisation a abouti à une perversion de quelques notions essentielles, notamment de la science et de la technique* dans la mesure où succèdent, notamment aux États-Unis, à notre culture unificatrice des spécialités dépourvues de lien qui se développent, comme la technique elle-même, sous le triple signe de la machine, de la série et de la masse.

(Éditions Armand Colin.) PIERRE DE BOISDEFFRE.

ÉMILE GIRARDEAU : LE PROGRÈS TECHNIQUE ET LA PERSONNALITÉ HUMAINE. PRÉFACE DE M. A. SIEGFRIED, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Voici un livre qui présente d'une manière nouvelle les rapports des « classes » sociales, et qui soutient son optimisme par des analyses bien détaillées de faits incontestables. Il est trop riche pour être résumé. Mais on peut en fixer l'essentiel autour de quelques remarques. La première, c'est la vanité ou du moins le caractère incomplet de l'opposition trop classique entre le progrès technique et le progrès moral. Certes, celui-ci ne dépend pas nécessairement de celui-là et l'histoire du XIX[e] siècle pourrait sans doute nous le prouver. Mais cela ne signifie pas qu'ils soient contradictoires; et rien n'empêche de prévoir, mieux, de constater qu'une économie de production bien comprise et bien conduite provoque l'amélioration des conditions de vie des classes laborieuses et par là-même, la possibilité de respecter en *fait* la personnalité humaine. Ce qui rejoint l'autre remarque sur le cliché maintenant usé de la paupérisation progressive des masses par le maintien d'un capitalisme exaspéré. La polémique et la propagande ont abusé de la formule. Que l'amélioration du sort des travailleurs ne soit pas aussi rapide qu'on le voudrait, et même qu'on le pourrait, c'est possible, mais ce n'est pas aux seuls pays capitalistes qu'on peut faire ce reproche. La seule question est celle-ci : l'écart, considérable autrefois, entre les classes riches et les classes pauvres, en matière de luxe, de confort, et de satisfaction des besoins essentiels, a-t-il tendance, par suite du progrès industriel, à se réduire? La réponse n'est pas douteuse; c'est oui, et le reste est secondaire, même s'il est important.

Bien d'autres problèmes sont suggérés et évoqués, par exemple, celui des classes moyennes, ou celui des rapports de la culture, de la moralité et de la religion, le tout dans l'harmonie d'une pensée maîtresse d'elle-même.

Une préface de M. André Siegfried met brièvement au point une définition de la culture (prise de conscience par l'individu de sa personnalité d'être pensant, et d'être vivant au sein d'une société) dans ses relations avec la technique.

(Éditions Plon.) GEORGES BÉNÉZÉ.

MARDI 9 AOUT

Le tome VI du Journal (1) *de Charles Du Bos et l'*Esquisse pour un portrait de soi-même *de Bernard Berenson paraissent à un moment où le problème des journaux intimes se place au premier plan de l'actualité littéraire. En 1952, parut l'étude de Michèle Leleu sur* les Journaux intimes, *examinés sous l'angle de la caractérologie* (2). *Récemment la revue* la Table Ronde *consacrait une partie de son numéro de mai aux* Autobiographies et Journaux intimes. *La question était posée de savoir si la littérature ne serait pas un jour submergée sous la rédaction des journaux intimes. La plupart des critiques, d'ailleurs, prennent leurs distances avec eux; et tel n'hésitait pas à affirmer :* l'intérêt du journal est son insignifiance. *Le* Journal *de C. Du Bos qu'étudie ici Jean Mouton et le livre de Berenson, analysé par Hubert Juin, font la part du feu intérieur dans cette* insignifiance.

CHARLES DU BOS : JOURNAL (T. VI).

Il est certain que l'œuvre d'imagination permet d'atteindre une vérité plus profonde et plus élargie grâce à toutes les zones de conscience que celle-ci aura traversées : les grands romans sont plus importants pour la connaissance de l'homme que n'importe quel journal. Mais le devoir de l'essayiste ou du critique est différent. Charles Du Bos n'aurait vu dans le fait de composer lui-même un roman qu'une transposition de son expérience, et une déformation évidente de ce qu'elle a enregistré. Celui qui entreprend de rédiger son journal doit renoncer à faire œuvre d'art. « De moins en moins je prétends à être un artiste, et moi-même, à certains jours, le regrette, le déplore profondément (3). » Le créateur, écrivain ou artiste, doit toujours user d'une déformation pour atteindre une réalité plus haute; le critique ne doit placer entre l'œuvre qu'il étudie et lui-même que le souci de comprendre. Et en cela le *Journal* de Charles Du Bos nous apporte des bienfaits évidents. Il facilite notre rencontre avec des écrivains ou des artistes de génie; et il y a un sens particulier pour entrer en relation avec eux que tout critique ne possède pas. En tout cas, il y a une condition pour établir ce contact, c'est de ne pas être soi-même un génie créateur. Nous adressons-nous à Pascal pour vraiment comprendre Montaigne? Et quel avis, sur quelque écrivain que ce soit, demanderons-nous à Claudel, sauf s'il s'agit d'une âme sœur comme Rimbaud? Un génie est essentiellement singulier. Or Charles Du Bos n'a pas peur d'affirmer (je ne sais s'il

(1) La Colombe, Éditions du Vieux-Colombier, Paris, 1955.
(2) Édit. P. U. F.
(3) P. 84.

y a beaucoup d'écrivains qui auraient eu le même courage) : « Je puis bien dire que je ne crois pas que personne ait jamais au même degré que moi vécu dans l'intimité du génie, et il est probable que cet apanage m'a été concédé à cause de mon absence de génie personnel (1). » Charles Du Bos n'a pas eu de génie créateur, et Jacques Maritain affirmait récemment que Du Bos, qu'il considère comme le plus grand des critiques français, était certainement un poète et admirablement doué; mais que « son activité créatrice avait été paralysée par un prestigieux développement des facultés de réflexion ». Le génie de Charles Du Bos fut un génie de la compréhension. Il procède par des prises brusques et rapides, quitte à laisser place ensuite à tous les nuancements et à tous les détours de l'approche. Se sentant frère en cela de Benjamin Constant, il comprenait avant de réfléchir (2), parce qu'il comprenait (si l'on peut employer à propos de l'acte de l'intelligence un mot aussi antinomique) d'instinct. La démarche la plus habituelle des critiques est de réfléchir avant de comprendre; et lorsqu'ils ont compris, ils ne peuvent pas ne pas faire payer un peu le prix de leurs réflexions.

Évidemment, l'acte de rédiger son journal entraîne toujours certaines redites. Julien Green ne cesse de se confirmer dans le choix qu'il a fait d'écrire une œuvre plutôt que de répondre à des lettres de lecteurs. Paul Léautaud, dans le début de son *Journal littéraire*, se demande à chaque instant s'il ira visiter tel ou tel personnage du monde des Lettres. Certains peuvent trouver que le *Journal* de Charles Du Bos tend trop souvent à devenir un journal de santé, comme d'ailleurs celui de Maine de Biran qui analyse ses moindres humeurs. La rédaction d'un journal entraîne fatalement quelques mesures pour rien; ces mesures, inutiles en apparence, permettent la mise en route, amorcent des trouvailles inestimables, et surtout font en sorte que ces trouvailles ne soient pas séparées du battement même de la vie. L'élimination de tout ce que l'on pourrait appeler les préparatifs n'est pas forcément souhaitable. D'autres écrivains ont réalisé cette élimination, isolant leurs pensées du mouvement qui les a fait naître et les déposant sur un écrin de velours. On éprouve alors le sentiment de traverser un musée de trouvailles, où toute trace qui rappellerait l'occasion de leur découverte a été effacée. Elles prennent ainsi l'allure de maximes destinées à l'inscription; ce qui ne va pas sans froideur, ni même sans prétention.

Certains lecteurs admettent difficilement qu'un homme puisse parler de soi (« comme s'il y avait le moindre intérêt à penser à soi, à se tourner vers soi », dit-on); Du Bos se serait sans doute rangé à leur avis, dans la mesure où parler de soi dépasse le champ de la conscience intérieure. Il pouvait affirmer (3) : « On s'entend parler, moi qui ne m'entends jamais parler quand je parle du dedans, et, s'entendant parler, on se déteste. » Mais c'est parce que nous avons le sentiment que Charles Du Bos parle toujours du dedans et qu'ainsi

(1) P. 122.
(2) P. 37.
(3) P. 104.

il ne s'entend pas parler, que nous pouvons écouter cette voix avec une très grande attention.

(Éditons La Colombe.) JEAN MOUTON.

BERNARD BERENSON : ESQUISSE POUR UN PORTRAIT DE SOI-MÊME, TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR JULIETTE CHARLES DU BOS.

Bernard Berenson, qui est, comme chacun sait, non seulement un critique remarquable de la peinture — auquel on doit la quasi-révélation de la peinture italienne de la Renaissance — mais aussi un esthéticien attaché, sous les détours des œuvres, à retrouver et découvrir la constance de l'esprit, écrivit un Journal, *non encore traduit en français, et, pour accompagner, présenter et justifier ce* Journal, Esquisse pour un portrait de soi-même, *dont Juliette Charles Du Bos vient de donner, en notre langue, une remarquable version. Bernard Berenson ne veut point laisser le souvenir uniquement d'un critique, d'un « connaisseur » et d'un historien d'art, aussi glorieux que puisse être ce souvenir. Ce livre-ci, il voulut l'écrire pour confier à la postérité son visage d'homme : il refuse que la part créatrice de son personnage demeure à jamais masquée par la réceptivité dont toute sa vie est une preuve. Dans le même temps, il s'explore, et par-delà lui-même, en touchant l'humain, fait œuvre de moraliste. Il vise aux idées générales, mais les découvre au fond de lui-même et non l'inverse, refusant l'introspection dans la mesure où elle est stérile, mais refuse aussi bien l'ordre et l'action si ceux-ci le veulent priver d'un seul de ses précieux loisirs. C'est là le livre d'un homme aimable.*

Esthétique et histoire des Arts visuels, *de Bernard Berenson, que les éditions Albin Michel ont publié précédemment, dévoilait une rare intelligence, et une science appliquée en tout à découvrir le juste mouvement des idées et l'essentiel de ce qui fait la Beauté. Cependant, ce qui frappait le plus le lecteur attentif dans ce livre de philosophie critique et esthétique, c'était le pas accordé sur toute autre préoccupation par Bernard Berenson à l'idée d'harmonie, comme si la Beauté ne se pouvait découvrir que dans la mesure, et dans un étroit rapport avec la Vérité. Le visage de l'art, ici, n'était point le masque des entreprises de l'histoire, mais plutôt le signe visible de l'éternel. Il y avait, dans la critique de Bernard Berenson, comme on le voyait bien en cette occasion, quelque chose de directement hérité de la Grèce, et presque de Platon. La philosophie que Berenson mettait sous son* Esthétique, *semblait venir de la Caverne et des Idées.*

C'est de cela dont il s'explique dans son Esquisse pour un portrait de soi-même. *Plutôt, c'est de cela dont il nous accorde confirmation et explication par le truchement de cette morale qu'il se donne pour objet. Lorsqu'il parle de sa maison et de sa bibliothèque, il le fait en grand seigneur de l'esprit. Lorsqu'il se flatte à bon droit de son existence harmonieuse, il parle comme un bon artisan de l'esprit. Et cette Beauté qui fut la recherche de toute sa vie, et qu'il avoue maintenant découvrir autant dans une rose de son jardin que dans la toile d'un grand maître, on sent bien qu'il en voulut faire autre chose qu'un objet de délectation, et d'abord une règle de conduite. Ce qui se dégage de ces pages, c'est tout d'abord l'art conçu comme comportement humain. Il semble que pour Bernard Berenson rien ne se puisse séparer de tout ce qui emplit une vie entièrement vouée à l'exercice de l'intelligence.*

Et toute cette apologie qu'il fait de l'idée de luxe, ou de la libre et apparemment gratuite jouissance de cette intelligence, tout cela a beau ne plus équivaloir à quelque chose de réel pour des générations happées par l'Histoire au sortir de la jeunesse, tout cela cependant témoigne pour une passion que certains (dont fut Bernard Berenson) eurent au fond de l'âme — et qui nous ouvrit de vastes régions du monde, préservant et éduquant en nous ce goût que nous avons pour ces « choses de Beauté » dont parle Keats.

(Éditions Albin Michel.) HUBERT JUIN.

Ajoutons à ces notes sur les *Journaux* un hommage de gratitude à la mémoire d'Adrienne Monnier dont la mort, à la fin du mois de juin 1955, a été ressentie par tous les amis des Lettres. Adrienne Monnier poursuivait dans *les Lettres nouvelles*, un Journal de haute tenue qui prolongeait l'œuvre de son excellente *Gazette*.

A vingt-deux ans, en 1915, Adrienne Monnier ouvre, rue de l'Odéon, une librairie d'allure particulière, — une « librairie-salon », disait un familier, Sisley Huddleston : un bureau toujours fleuri, des chaises anciennes, une commode où trouvent place papiers d'emballage et ficelles, et d'innombrables portraits d'écrivains accrochés un peu partout. Elle a peu d'argent, une expérience du commerce et de la comptabilité à peu près nulle, un dévouement fanatique aux Belles-Lettres, qui ont sa religion :

Comme la religieuse ancienne
Qui trouvait en elle sa règle
Et qui, aidée par ses compagnes,
Établissait une maison
Moitié ferme et moitié couvent,
J'ai fait ainsi ma librairie...

Le public n'achète plus de livres — pense-t-elle — parce qu'il est las d'introduire, au hasard, de faux amis parmi ses amis sûrs. Elle crée un système de prêt et vente : le livre convoité est lu — non plus seulement feuilleté à la hâte — avant d'être retenu ou évincé. *Le Catalogue critique* de sa bibliothèque de prêt, qu'elle dresse entre 1915 et 1932, montre l'extraordinaire richesse de sa collection et son éclectisme judicieux. Elle se voue surtout à la littérature contemporaine : « Ne crois pas seulement à l'histoire, ne crois pas seulement aux classiques. C'est le présent qui a besoin de toi. Le passé t'a fait, c'est vrai, mais c'est le présent qui fait ton avenir. »

Peu à peu, *la Maison des Amis des livres* devient le lieu de rendez-vous des écrivains de l'après-guerre. Valery Larbaud, André Gide, Jules Romains, Jean Prévost, Roger Martin du Gard, Duhamel, Fargue, Valéry, Claudel en sont les habitués, auxquels se joignent, plus tard, Henri Michaux, Aragon, André Breton et, au gré de leurs séjours à Paris, Rilke, Hemingway et tant d'autres. Certains ne sont plus jeunes, mais ils sont à l'avant-garde de la littérature ; la guerre les a un peu désemparés. Ils se réunissent dans l'arrière-boutique, pour lire leurs œuvres à haute voix. Ce qu'ils auraient cherché, deux siècles plus tôt, dans les salons, ils le trouvent dans cette atmosphère amicale : l'enthousiasme, la critique pertinente, l'éloge généreux, tout leur

est offert de ce qui rassure les inquiets, fouette les hésitants, retrempe les forts. La chaleur qu'une femme intelligente, cultivée et bonne peut apporter dans les rapports humains, leur est révélée par cette personne ronde et courte, habillée, comme une nonne, de bure grise, froncée à la taille et boutonnée jusqu'au cou. Un fichu blanc éclaire seul le large visage au regard indulgent et placide, qui s'anime vite dans la conversatoin.

Avec son amie, Silvia Beach, qui tient, non loin de là, une librairie de langue anglaise, Adrienne Monnier publie l'*Ulysses* de Joyce, dont elle revendra plus tard les droits à Gallimard, dans un moment de gêne. C'est que les difficultés d'argent ne manquent pas à cette femme obstinée. Elle fonde *Mesure*, *le Navire d'argent*. Les dettes s'accumulent. Pour les combler, elle décide, la mort dans l'âme, la vente aux enchères de sa bibliothèque personnelle, riche en autographes, non sans demander leur permission aux auteurs. Ce geste héroïque lui vaut pourtant d'amers reproches.

De 1938 à 1940, elle publie la *Gazette des Amis des livres*, aujourd'hui introuvable, dont certaines pages, pleines de finesse critique et de bon sens, voisinent avec ses autres chroniques, dans un ouvrage récemment publié par Julliard (1).

Adrienne Monnier vient de mourir, missionnaire d'un autre âge. Notre époque mépriserait sa noble ambition, bafouerait son désintéressement. Elle a vécu son rôle, servant les Lettres sans s'en servir et disparaît sans bruit d'un vacarme où sa vocation ne trouverait aucun écho.

GINETTE GUITARD-AUVISTE.

MERCREDI 10 AOUT

Le 3 juillet 1955, la ville de La Ferté-Vidame célébrait, par l'inauguration d'une plaque commémorative et d'autres solennités, le bicentenaire de la mort de Saint-Simon. Deux jours plus tard, s'ouvrait à la Bibliothèque nationale une exposition consacrée au duc, exposition groupant près de cinq cents pièces autour du manuscrit des *Mémoires*. Et voici que les éditions Hachette publient *Monsieur le duc de Saint-Simon et sa Comédie humaine*, par La Varende.

Il y a deux façons de célébrer un anniversaire. L'une consiste à se replonger dans le passé, à rafraîchir le portrait du mort qu'on honore, à recréer autour de lui l'atmosphère dans laquelle il a vécu. C'est l'occasion d'une restauration fidèle. A laquelle s'est appliquée la Bibliothèque nationale à l'aide d'inestimables documents, peintures, pièces officielles, textes, et surtout les onze portefeuilles des *Mémoires*, légués en 1926 par la librairie Hachette et qui constituent l'un des plus beaux manuscrits d'une grande œuvre que nous possédions. Tout le XVII^e^ siècle revit par ces papiers qui, non seulement servent à préciser certains points, mais, sous leur forme d'objets inanimés, excitent l'imagination et font rêver.

L'autre façon de commémorer consiste à demeurer dans le présent, à y chercher ce qui reste de l'homme dont on exalte le souvenir. Sa survie inté-

(1) *Les Gazettes d'Adrienne Monnier* (1925-1945), Julliard éd.

resse plus que sa vie, la déformation que le temps lui a fait subir plus que son intégrité passée. Il y a une sorte de délectation des ruines, parfois peu respectueuse, voire iconoclaste, dans ce genre de culte. *Le Saint-Simon par lui-même* de Bastide nous en avait donné un exemple. Et c'est un peu ce qu'on a l'habitude d'attendre d'un écrivain d'aujourd'hui parlant d'un génie ancien.

A une exception près, celle de La Varende. Je dirais qu'il existe presque trop d'affinités entre ce commentateur et Saint-Simon : un même amour pour la tradition, sentimental et aveugle, un moralisme identique ; un goût commun pour l'anecdote, une manière semblable de s'échauffer la bile, de se gonfler par la colère et partant de faire claquer les mots, de leur donner de l'humour, de vouloir mettre presque à tout coup dans le mille. J'irai, plus loin. La Varende non seulement ressemble à celui dont il parle, mais désire l'admirer totalement, s'identifier à lui. S'il lui en vient à l'esprit, il étouffe les objections. Si elles résistent, il en souffre. « Nous ne dissimulerons pas, écrit-il, que cette tendance antijésuitique est le seul désaccord à nous séparer de M. de Saint-Simon, et le cuisant regret que nous en avons. » Nous ne dissimulerons pas, pour notre part, que cette passion si absolue nous inspire un peu de méfiance. On se sent comme en face d'un amoureux, désarmé par son refus de discernement, parfois amusé par le ridicule qui s'attache toujours (mais qu'y faire?) à l'expression d'un sentiment profond. Nous n'en donnerons pour exemple que la manie de la généalogie que La Varende partage avec le petit duc, qu'il relève d'ailleurs avec une certaine ironie, mais tout en y cédant.

Étant établi donc que ce livre ne peut être un jugement sur Saint-Simon, il faut ajouter qu'il constitue une mine de renseignements, un commentaire page à page, une promenade parmi la faune de Versailles qui ressemble à une excursion botanique sous la conduite émerveillée d'un vieux savant. Il y a un chapitre des préséances, un chapitre « des chapeaux » (comme dans Aristote). Dans la mesure où La Varende ne regarde jamais qu'en arrière, il y a aussi de très pertinentes remarques sur le XVII^e^ siècle considéré dans ses rapports avec le XVI^e^, dans l'analyse de la question religieuse, par exemple ou l'évocation de la politique « révolutionnaire » de Louis XIV. Replacés dans l'époque, nous en sentons violemment les contradictions, le début de désagrégation. Enfin, puisque nous sommes en face d'un être aimé, dont l'amant a comme renoncé à nous faire voir les vertus profondes, tant elles vont de soi, La Varende excelle à nous montrer ses beautés formelles. Il jubile à chaque trait acéré, à chaque tour de style inattendu, avec un enthousiasme communicatif et une grande sûreté de goût littéraire. Cet éloge du sincère et du fruste, du savoureux, de ce « retour à la terre » du langage était à faire en nos temps pusillanimes et exsangues.

(Éditions Hachette) GEORGES PIROUÉ.

SAMEDI 13 AOUT

A partir de la fin juillet, la mise en sommeil de l'édition laisse enfin le loisir de considérer ce grand ressort de notre vie littéraire qu'est la critique. Au début de cet été, trois beaux livres de critique viennent de paraître. Leurs auteurs : Émile Henriot, de l'Académie française et Robert Kemp, par leurs feuilletons hebdomadaires, sont les mieux placés de nos critiques pour donner à un livre l'espace ouvert qui fait de lui réellement un *fait de littérature* et non pas la simple activité d'un auteur. Quant à Henri Guillemin, il a introduit dans les règles strictes de la critique universitaire, la décision d'une intelligence passionnée qui ne refuse jamais de prendre parti et de donner toutes ses preuves.

ÉMILE HENRIOT : MAITRES D'HIER ET CONTEMPORAINS.

Il y a, chez Émile Henriot, une galerie de portraits. Il ne parle point de tout, même s'il tient à cœur de tout examiner, mais connaît son allure propre, et poursuit, au travers de son commerce critique, quelques grands visages dont il semble, à la fin, accommoder de mieux en mieux les traits et la matière. Ainsi ne faut-il point chercher dans son Courrier littéraire *une vue au jour le jour, et comme un journal de l'actualité, de la mouvante organisation des lettres, de la discontinuité même de l'esprit. Au contraire : l'entreprise critique d'Émile Henriot est délibérée, et, tout entière, articulée autour d'un amour passionné — mais lucide — pour la chose littéraire, matière et esprit. Il y a quelque chose de plus que cet amour. Il s'en explique lui-même, d'ailleurs : « Ce que c'est que d'aimer la littérature, et de croire en même temps à la vérité... »*

France, Bourget, Barrès, Mallarmé, Péguy. C'est à eux, principalement, que ce volume est consacré. Mais il y a sur chacun la matière d'un livre. Les textes de Émile Henriot sont nets, clairs et d'une érudition d'honnête homme. Il faut chercher ailleurs les analyses lointaines, détaillées et obscures à force de fouiller le fond secret des choses. Émile Henriot s'intéresse plus, ici, au mouvement des lettres qu'aux mouvements de l'âme. Encore une fois : il a cette clarté de style qui rend aisé tout à la fois son livre et le miroir qu il tend à ses grands hommes.

Je ne pense pas, en outre, qu'il recherche autre chose que cette aisance et ce ton. Il vous le dit : la littérature et la vérité sont sa passion. Il les sert admirablement, l'une et l'autre. Et ce qu'il fait, enfin, et qui rend ses livres précieux, c'est nous introduire *au porche de la littérature. Il maintient, par la clarté de son style, une certaine signification des lettres — qui pourrait bien se perdre si l'on n'y prend garde — qui est d'être communicables. Ensuite, il veille à ce que l'esprit de finesse — si caractéristique d'une certaine* allure *française — trouve son ordre.*

(Éditions Albin Michel.) H. J.

ROBERT KEMP : LA VIE DES LIVRES.

Les amis de Robert Kemp l'ont incité à recueillir dans *la Vie des livres* le vol dispersé des pages quotidiennes de sa critique. On regrettait de voir tant de jugements sûrs, tant d'impressions vives, oubliés, perdus, en l'espace du matin qui apporte et emporte le journal.

Je sais que le travail quotidien du critique s'apparente au geste précis — mesuré — fécond, du semeur... Cela est fait pour fructifier. Ainsi Robert Kemp nous permet, en lisant *le Monde* ou *les Nouvelles littéraires*, de penser quelquefois *par lui*. Non, certes, de remplacer notre pensée par la sienne, mais de nous aider de la sienne, parce qu'il a médité depuis l'enfance, chaque jour. Parce que, durant nos heures dévorées ou distraites, il a été critique actif et passionné :

Il avait les livres. Et de l'Esprit.

Témoin. Juge. Lutteur aussi. Il nous prête ses armes de combat — les armes légères de sa facilité critique (qui sait faire d'un travail ingrat et pesant une mécanique bien huilée) de son don de sympathie, de ses analyses subtiles, de son goût fin. Il nous offre parfois de plus copieuse nourriture : sa culture classique. Que son esprit se soit plongé dans la mer violette, qu'il ait sacrifié aux yeux perçants d'Athéna, qu'il ait guetté le jeu de Nausicaa, butiné avec les abeilles d'Aristée ou entendu Isaïe clamer *la grande catharsis de la Croix*, en quoi ce recel de richesses l'empêcherait-il de juger l'œuvre nouvelle? L'humanisme ne donne-t-il pas la norme, le sens du parfait, de l'achevé et aussi de l'inachevé, dont les parallèles à l'infini se prolongent?... C'est vers tout cela que la critique de Robert Kemp nous oriente. Il suggère et il fait rayonner les œuvres. A nous le reste. L'esprit est lancé. Qu'il aille seul. Qu'il devienne critique et, s'il se peut, reprenant le livre fermé, qu' « il aime l'aimer ».

Il est bon de rencontrer dans *la Vie des livres :* Homère, Marivaux, Mallarmé, Valéry, Gide ou Claudel... de les trouver réunis — ronde des élus — gardés par leur valeur et protégés par la critique.

(Éditions Albin Michel.) MAGDELEINE JACQUES-BENOIST.

HENRI GUILLEMIN : CLAUDEL ET SON ART D'ÉCRIRE.

Il faut le dire. En dépit de l'universalité de ses thèmes (peut-être même à cause de) Claudel a quelque chose d'anachronique, de rural, et, dans son tempérament, de pesant et d'envahissant que tout le monde ne goûte pas. Henri Guillemin, qui en a peut-être conscience, a choisi de parler de lui d'une manière qu'on ne peut qu'approuver. Quelques mois après sa mort, semble-t-il s'être dit, il reste de Claudel un grand mur de discours, une sorte de soulèvement et de tourbillonnement de mots qu'il est de notre devoir d'évoquer comme un phénomène unique, en spectateur contemporain et privilégié. Avant l'analyse exhaustive, le reportage émerveillé. Le verbe plutôt que l'homme, le cri plutôt

que l'idée. Ainsi vu par le côté de son épanouissement, Claudel est de toute évidence un génie.

Non que Guillemin, d'ailleurs, s'en tienne à la louange sans nuances. Il note, contre l'opinion même du poète, tout ce que Claudel doit au symbolisme. Et c'est souvent ce qu'il a de moins bon. A ce propos, on souhaiterait voir s'écrire une étude sur cette étrange filiation du décadent au primaire, de l'exercice de laboratoire à la parole libérée. Miracle de resurgence, visible également chez Hugo ou dans l'histoire de la littérature latine, où il est difficile de déterminer ce qu'il entre de fidélité à une certaine avant-garde ou au contraire de réaction contre elle. Secondement, Guillemin reste un peu perplexe, comme nous, devant le comique de Claudel. Écarts de langage et ruades qui ont surtout pour conséquence d'asseoir l'assurance de l'écrivain au détriment de ceux qui, le lisant, l'entourent d'une admiration étouffante. Manière de se donner du champ qu'on approuverait si les coups de sabot ne partaient pas toujours du même côté, dans les jambes de Vigny et de Gide, par exemple.

Mais ce ne sont là que broutilles, les arbres qui pourraient cacher à certains la forêt. Car Claudel est une forêt dont Guillemin a admirablement décrit la force d'expansion, la puissance de jubilation, la beauté sans choix, végétale, naturelle où chacun peut trouver son rameau où nicher. Finalement, ce Claudel et son Art d'écrire *ressemble à un plaidoyer en faveur du « format », comme aurait dit Thomas Mann, en faveur de « ceux qui ont du jus » et que les cuistres à gorge étroite ne peuvent avaler. C'est un avertissement au public : il serait malheureux que Claudel, parce qu'il est grand, rocailleux, rhétorique, subisse le même sort que Hugo, auquel il ressemble tant par beaucoup de vertus dites peu françaises.*

Au sujet de Guillemin lui-même, on remarquera qu'il est l'un de nos rares critiques à ne pas craindre l'éloquence, à ne pas cacher qu'il souhaite persuader. Il écrit des ouvrages parlés, comme Claudel, pressants, haletants où à propos de mots et de poésie il s'engage entièrement pour solliciter une attention et si possible une adhésion entières. La littérature devient avec lui une affaire de cœur.

(Éditions Gallimard.) G. P.

Ajoutons à ces quelques notes sur des livres critiques, le compte rendu d'une publication spécialisée le bulletin de 120 pages que vient de publier la Société des Amis de Marcel Proust) et où l'on relève, cette fois, à côté d'articles de critique pure, une suite de confrontations de textes qui complètent la publication de *A la recherche du temps perdu* dans l'édition de la Pléiade et celle du *Contre Sainte-Beuve* (édit. Gallimard).

Tel un iceberg dont la masse principale demeure invisible aux regards et plonge dans les ténèbres sous-marines, il n'aura été révélé, du vivant de Proust, qu'une faible partie de son œuvre : celle-ci, — nous le constatons par le nombre des inédits dont elle s'est accrue depuis 1922 — est aux trois-quarts posthume. Non point morte et démodée, mais singulièrement vivante et « actuelle » dans l'esprit des contemporains, ainsi que nous le montre, de fort éloquente manière, le *cinquième Bulletin de la Société des Amis de Marcel*

Proust et des Amis de Combray, publié avec le concours de la Direction générale des Arts et des Lettres. Sous la forme d'une solide brochure de 132 pages, ce document témoigne de l'effervescence intellectuelle, de l'intérêt passionné que ne cesse de susciter à travers le monde, de Tokio à Boston et de Wellington à Rio, la pensée de Proust.

Outre une abondante « chronique bibliographique » et des précisions sur les plus récentes manifestations du culte proustien à Illiers (la fameuse haie d'aubépines entrée dans l'immortalité littéraire est l'objet de soins attentifs et jaloux), on relève, au sommaire de ce cinquième bulletin : des lettres inédites et un pastiche de Montesquiou, genre secondaire assurément, mais où l'écrivain peut assouplir son style, comme un musicien ses doigts en faisant des gammes ; une « confrontation » de quelques pages de *la Prisonnière*, prises simultanément dans l'édition courante et dans l'édition de la Pléiade, qui fait apparaître avec quel souci d'exactitude et de scrupuleuse information le texte de cette dernière édition vient d'être établi par MM. Clarac et Ferré ; ainsi que trois substantielles études toutes rayonnantes de la plus lucide ferveur.

Dans la première, M. Henri Bonnet s'attache à démontrer que, s'il ne reste plus trace aujourd'hui du vaste ouvrage sur Sainte-Beuve que Proust avait annoncé à ses amis, c'est que, par un phénomène d'osmose tout à fait dans la manière du romancier, les éléments qui le composaient en ont été peu à peu incorporés à l'œuvre qu'il n'a cessé, jusqu'à l'hypertrophie peut-on dire, de nourrir de sa propre substance. Tout au long de l'immense symphonie du *Temps perdu*, on retrouve en effet, regroupés et orchestrés avec une magistrale ampleur, les divers thèmes de sa jeunesse. M. Maurice Allem a fait justice, ici même, des rigueurs dont Marcel Proust accabla l'auteur des *Lundis*, imperméable au génie d'un Balzac, d'un Stendhal ou d'un Baudelaire. Mais cette « réalité poétique » que Sainte-Beuve a méconnue chez les grands artistes de son temps, parce que pour lui les valeurs étaient « de mondanité », Proust l'a en quelque sorte atteinte par une démarche semblable à celle du critique. C'est en étudiant Sainte-Beuve, en essayant de définir ce qui constituait l'essence même du génie, qu'il a découvert qu'il n'existait pas de plus grande joie au monde ni de réalité supérieure à la prise de conscience intime et profonde d'une vérité psychologique. Ainsi a-t-il trouvé, du même coup, dans le « plaisir de la connaissance », le thème général qui fait l'unité de son œuvre.

Rendons grâces à M. Pierre Jaquillard de nous avoir rappelé fort à propos ce que doit à Chateaubriand Marcel Proust dans l'ordre des réminiscences et de la mémoire involontaire. L'auteur du *Temps retrouvé*, on s'en souvient, fait expressément référence aux célèbres phrases des *Mémoires d'Outre-tombe* sur le chant de la grive et le parfum des fèves en fleur, mais il était bon que fussent également rapprochées de l'évocation des trois arbres d'Hudimesnil les lignes que voici, extraites du voyage à Pragues. « En sortant de Berneck, le chemin est bordé de peupliers dont l'allée tournoyante m'inspirait je ne sais quel *sentiment de plaisir et de tristesse*. En fouillant dans ma mémoire, j'ai trouvé qu'ils ressemblaient aux peupliers, dont le grand chemin était aligné autrefois à l'entrée de Villeneuve-sur-Yonne. Mme de Beaumont n'est plus »...

Enfin, un essai intitulé *le jardin de Proust* et signé Claude Vallée, étudie avec beaucoup de bonheur la méthode du romancier, lequel, par un jeu de métaphores et de transpositions fabuleuses, nous offre un univers soumis aux mêmes prodiges que ces contes orientaux où les califes, par l'effet d'une poudre magique, sont métamorphosés en cigognes. Les êtres humains perdant leur condition ordinaire y deviennent tout d'un coup des choses inanimées, tandis que les choses inanimées, douées de sensibilité, y accomplissent les gestes des hommes. Car c'est dans une sorte de désintégration de la matière, pareille à celle qu'opère le pinceau d'Elstir sur ses toiles,

qu'il convient de chercher le secret d'un art où l'on voit l'irréalité devenir réelle et la réalité irréelle, d'un art qui se rapproche à tant de points de vue de celui des « impressionnistes ».

JEAN LABBÉ.

JEUDI 18 AOUT

Avant les vacances, dans les cocktails d'adieu, il y a eu parfois des réunions sérieuses. Ainsi chez Amiot Dumont... cette conversation autour de l'œuvre d'Aubrey Menen, qu'Annie Brierre a recueillie.

Quelques personnages, qui font autorité en matière de civilisation orientale, étaient réunis l'autre soir dans les salons des Éditions Amiot Dumont autour d'Aubrey Menen, auteur du *Nouveau Ramayana.* Le *Ramayana* primitif, grande légende religieuse de l'Inde, fut écrit par Valmiki à une date incertaine, mais avant l'ère chrétienne. Il nous conte l'histoire de Rama condamné par son père le roi Dasa-ratha à un exil de quatorze ans, exil que partagèrent son frère et son épouse Sita. Dans le *Nouveau Ramayana,* Menen a remplacé les digressions moralisatrices des Brahmanes par des contes de son invention, et fait régner partout, et pour notre enchantement, la plus charmante fantaisie.

De père Indien, de mère Irlandaise, Aubrey Menen avait, avant son *Ramayana,* publié cinq romans qui témoignent de rares dons littéraires et d'une veine satiriste effrénée. Cependant l'homme qui est devant nous n'a rien d'acerbe, ou tout au moins la cruelle ironie dont scintille son œuvre disparaît tout entière sous un mystérieux charme oriental. Il a fait ses études à l'Université de Londres, s'exprime en un anglais aussi élégant que celui de ses livres et répond, avec la plus grande courtoisie, aux questions des savants personnages qui l'entourent. Mais à son œil pétillant de malice, je suis sûre que plus d'une d'entre nous lui a offert un merveilleux sujet de satire. Ce qui chagrine le plus l'un des personnages présents, c'est que la Sita de Menen ne soit pas restée chaste. Car la chasteté de Sita est un mythe permanent de la tradition hindoue. Et Menen de répondre :

— Le *Ramayana* m'a surtout servi de prétexte à conter des histoires, tel un conteur indien qui a mauvaise mémoire. Depuis le *Ramayana* de Valmiki. les Brahmanes ont sans cesse réécrit le *Ramayana* avec de nouvelles variantes. Mon dessein en en écrivant un à mon tour a été de rendre l'Inde plus proche de l'Occident, de montrer l'Hindou tel qu'il est : un homme pour lequel la première qualité est l'humour. Or, cet humour, longtemps étouffé par la culture et la respectabilité anglaises, renaît depuis la libération de l'Inde.

A lire les œuvres d'Aubrey Menen, on n'aurait pu soupçonner qu'irrévérence et humour eussent aux Indes une vie si difficile. Elles rappellent tour à tour Voltaire, Swift, Wilde, Shaw. Et l'*ascète passionné* du *Nouveau Ramayana* ne va pas sans rappeler l'idéaliste de Jules Lemaitre dans *En marge des vieux livres.*

Les réflexions et pointes savamment décochées au cours de son *Ramayana* sont d'une saveur universelle telle : « Le roi Dasa-Ratha poursuivait le bonheur avec la même ardeur que certains apportent à la perfection morale, et sans plus de réussite. » Quant à la philosophie de Menen, elle est condensée aux dernières lignes de son livre : « Il n'y a que trois choses qui sont vraies : Dieu, la folie humaine, et le rire. Puisque les deux premières dépassent notre compréhension, il faut tirer le meilleur parti possible de la troisième ».

A. B.

SAMEDI 20 AOUT

Chaque été élargit le cercle des ouvrages qui célèbrent l'aventure vécue. Nous avons promené ce miroir le long des routes du monde, dans le numéro de juillet de *la Table Ronde* consacré à la littérature de voyage. Et voici qu'au moment où chaque « vacancier » s'ébroue dans un climat plus rude que celui de sa vie quotidienne, des écrivains, des savants, et des explorateurs enfoncent l'espace ou fouillent les *profondeurs de la terre* pour projeter notre curiosité et stimuler notre entreprise. Voici quelques notes de lecture qui font une sélection entre ces ouvrages dont le but commun est d'humaniser l'homme en le mêlant à la substance du monde.

ROGER HEIM : UN NATURALISTE AUTOUR DU MONDE.

Autant d'hommes de science, autant de caractères différents. Les uns s'exaltent et nous exaltent avec eux en échafaudant des hypothèses qui quelquefois deviennent réalité. Les autres, au nom de l'honnêteté scientifique, abattent toutes les « idées perroquets », selon le mot de Valéry, qui passent à leur portée et nous forcent à marcher le nez par terre. Roger Heim est de ceux-là, tout au moins dans le recueil de notes et de remarques qu'il vient de publier aux éditions Albin Michel sous le titre : Un Naturaliste autour du monde.

Cela se comprend. Roger Heim est tout d'abord un spécialiste des champignons qu'il a traqués sous toutes les latitudes. Il va le front penché, ce qui est à la fois le signe de l'attention et de l'humilité.

Secondement, il est aussi médecin des plantes. Ses missions en Afrique ou ailleurs ont souvent consisté à sauver des plantations (de bananes, par exemple) que des maladies détruisaient. Il a été tout naturellement porté à faire survivre, à vouloir conserver.

Notons aussi que dans nombre de pays coloniaux il s'est trouvé en contact avec des organisations et des hommes qui ne songeaient qu'à forcer la fertilité de la nature par les moyens les plus maladroitement brutaux et sans aucun souci de l'avenir. Ce vandalisme inspiré par le lucre lui a fait horreur et ses effets l'ont effrayé. La sauvegarde de la nature lui est apparue avec justesse comme un gage de santé pour l'humanité future. Soigner la terre, c'est empêcher que des bûcherons sans foi ni loi scient la branche sur laquelle nous sommes perchés; c'est préférer une médecine sage et lente à une chirurgie du dépeçage.

Si nous chaussons maintenant les lunettes avec lesquelles notre naturaliste voit le monde, nous irons de surprise en surprise.

Le Sahara que nous parcourons avec lui n'est pas un désert, mais une étendue peuplée de végétaux et d'animaux. Ce n'est pas non plus une entité géographique morte, mais une sorte de toit dont les pans orientés vers le Nord ou le Sud entretiennent des rapports multiples avec la zone méditerranéenne ou tropicale.

Les grands barrages hydro-électriques cessent d'être pour nous les entre-

prises sans danger pour l'équilibre de la nature que nous imaginions. Ils favorisent l'érosion, puisque pour une vitesse double de l'eau la quantité totale de parcelles sédimentaires transportées augmente dans la proportion de 1 à 64. Ils déciment la faune aquatique — sur la côte orientale des États-Unis, par exemple, où la pêche du saumon a passé de 70 000 tonnes à 30 000 tonnes en quarante ans.

Quant à la Guyane, elle perd tout à coup son aspect conventionnel d'enfer, auquel Albert Londres nous avait habitués. Le bagne, sous la plume de Roger Heim, devient une pépinière d'ouvriers qualifiés, la colonie entière un paradis où l'on parle un français irréprochable et d'où tout problème nationaliste est banni.

Autres paradoxes entre plusieurs autres : l'anticolonialisme n'a pas grand-chose à voir avec la justice et n'est pas l'éveil heureux de certains peuples à la civilisation que nous souhaitons. « C'est une forme extrême de l'impérialisme, celle qui fera le plus d'esclaves. » En ce qui concerne la science, elle ne se porte pas aussi bien qu'on pouvait le croire. La spécialisation ronge l'imagination du savant, la technique fait du penseur un contremaître et incite les élèves à se grouper de plus en plus autour d'un appareil, presque unique ou coûteux, plutôt qu'autour d'un professeur. Toutes choses qui sont le tribut qu'il nous faut inévitablement payer aux progrès de la physique, laquelle est peut-être en train d'être pour nous, dans ses conséquences sociales et morales, ce que la mécanique a été pour nos pères.

Comme on le voit, Roger Heim est un empêcheur de danser en rond. Nous ne lui reprocherons pas de dégonfler nos illusions modernistes, de railler nos conquêtes d'apprentis sorciers et de nous présenter le spectacle inquiétant d'une planète ravagée par nos soins. « Les équilibres de la Nature sont à la merci d'une chiquenaude », s'écrie-t-il. Sa circonspection rejoint les appels à la sagesse de beaucoup de savants actuels.

Mais nous regretterons deux choses.

Tout d'abord, une manière d'immobilisme. En observateur exact, Roger Heim refuse de prendre en considération n'importe quelle forme d'idéalisme. Nous ne croyons pas que cette façon d'ignorer certaines aspirations parce qu'elles sont vagues ait jamais mené à l'analyse précise d'un fait ou d'une situation. On est parfois irréaliste à vouloir être trop réaliste. Mieux encore, sa méfiance légitime, lorsqu'il observe la nature, de tout finalisme providentiel ou historique et de tout anthropomorphisme le conduit à une misanthropie qui ressemble plus à un trait de caractère qu'à une conviction raisonnée. Trait de caractère d'un conservateur de musée qui voudrait en bannir les enfants turbulents que nous sommes, y supprimer le mouvement, le temps, synonyme d'évolution. « Qu'est-ce que le bien-être, qu'est-ce que le progrès? écrit-il. L'homme vaut-il tant de bouleversements, tant d'atteintes à l'intégrité de son berceau? » Nous lui répondrons : sommes-nous donc si indubitablement engagés sur le chemin de la catastrophe que notre unique chance de salut soit dans la transformation de la planète en un « parc national » peuplé d'hommes définitivement adaptés à leur milieu, à leur « berceau »?

Et qu'en est-il secondement de ce « parc national » lui-même? La nature, selon Roger Heim, est individualiste et anarchique. Il nous prouve, par exemple, que dans la forêt vierge l'association végétale n'existe pas. Mais à propos des fourmis Atta de l'Amazonie, il note qu'elle tolère des organisations plus effroyablement totalitaires que n'importe quel socialisme. Il hésite à comparer l'avenir de notre société à l'état social de ces insectes. Ten-

tation anthropomorphique dangereuse, nous en convenons, mais écartée non seulement pour des raisons de prudence, mais par attachement à une autre forme d'anthropomorphisme : celle qui engage Roger Heim à ne goûter dans la nature que certains de ses aspects pour tout dire romantiques — sauvagerie, indéterminisme fondamental — qui rejoignent il est vrai certaines tendances de la science moderne, mais traduisent également des préférences morales et politiques de notre auteur.

Notre second reproche reviendrait donc à ceci : Roger Heim nous fait croire à une nature permanente dans la diversité et dans la lutte. Or, ce n'est peut-être là qu'un de ses états. Il la veut totalement distincte de l'homme, mais il se reflète lui-même dans ce qu'il en dit. Il y a une manière de faire de l'anti-anthropomorphisme qui est encore de l'anthropomorphisme. Ou, pour paraphraser Wilde, la Nature imitera toujours ce que l'homme lui proposera.

(Éditions Albin Michel.) G. P.

ANTON LÜBKE : L'HOMME DANS LES PROFONDEURS DE LA TERRE.

Aventure originale et périlleuse, la spéléologie est aussi une science. Les événements dramatiques qui ont accompagné l'exploration de la Pierre-Saint-Martin, la mort de Marcel Loubens, ont alerté la grande presse et révélé les dangers courus par ces alpinistes à rebours. Et chacun de se demander : « A quoi bon? » Or la descente dans les profondeurs de la terre n'est pas un sport gratuit, inutile. Cavernes et gouffres abritent une faune et une flore singulières. Chauves-souris, reptiles et insectes s'adaptent à ce monde sans lumière, descendants des dragons chimériques qui seuls, pendant longtemps, ont habité ces lieux. Une flore chétive y croît. En outre les grottes cachent, souvent enfouis, les ossements géants d'animaux disparus. Ceux-là, il appartient au seul spéléologue de les exhumer. Il va plus loin, découvre et utilise les cours d'eau souterrains, et grâce à lui les cavernes deviennent enfin des centres de tourisme, où des visiteurs toujours plus nombreux s'émerveillent devant ce qu'il convient d'appeler « la féerie d'un monde inconnu ». A ces divers titres la spéléologie méritait un ouvrage qui la fît mieux connaître au public. Le livre d'Anton Lübke s'attaque avec méthode aux mystères du sous-sol. Sans négliger l'attrait de l'aventure il nous révèle, dans une suite d'excellents chapitres, tous les aspects de cette nouvelle science, la plus sombre des sciences, la plus étrange, la plus incertaine parfois.

Là pourtant n'est pas l'essentiel. A toutes les époques, et de nos jours encore — en Espagne par exemple — l'homme a vécu dans les cavernes, y cherchant un refuge secret contre la nature, ou même contre les lois ou coutumes humaines : le troglodyte a l'âme traditionnellement pure. Mais les bandits de grand chemin, eux aussi, ont de tout temps fait des cavernes leur repaire, leur entrepôt. Les grottes deviennent, en période de guerre, des abris naturels contre les bombardements, bientôt peut-être contre les effets de la bombe H.

Mais surtout, les cavernes nous permettent de découvrir une multitude d'œuvres d'art, art pariétal et mobilier, qui constituent

en certains cas de véritables galeries de tableaux, comme à Lascaux. Ailleurs la mise au jour d'ossements humains a puissamment favorisé le développement de la paléontographie et de la paléontologie. Dans cette étude remarquable par l'étendue et la variété de la documentation — l'auteur, en particulier, nous fait connaître un grand nombre de gouffres de l'Europe centrale et orientale — Anton Lübke a réuni les découvertes sensationnelles qui ont accompagné la descente des savants au centre de la terre. A la fois géologue et historien, zoologue et botaniste, le spéléologue est le savant le plus original de notre temps. Un homme à la recherche des hommes.

(Éditions Plon. Coll. D'un monde à l'autre.) J.-C. C.

GERT VON NATZMER : LES SECRETS DU MONDE VIVANT.

« *Le mystère qui entoure l'univers animal n'est pas près d'être percé* », *avoue l'auteur de cet ouvrage de biologie. Mystère infiniment varié, enveloppant les formes de vie animale et végétale, qui parfois se confondent. Ce livre apparaît comme un recueil des bizarreries de la nature. La cruauté que l'on rencontre souvent au cours de ces pages rappelle les courts métrages de Jean Painlevé*, les Assassins d'eau douce. *C'est la même minutie. Lutte pour la vie, disparition et alliances des faibles, trahisons, communautés organisées, l'étrange cortège du requin et de son poisson pilote, les plantes parasites, les feuilles carnassières. De saisissantes photographies illustrent chaque épisode. L'humour noir a sa place : ruses et faux-fuyants, pièges subtils. Il faut de tout pour faire un monde.*

Ces secrets du monde vivant ont été toutefois rangés par Gert von Natzmer suivant un ordre logique. Après une courte étude chronologique de l'apparition des différentes espèces sur la terre ou dans les eaux, c'est à partir de chaque milieu naturel où la vie s'est développée que l'auteur décrit faunes et flores singulières. Le détail, multiple, n'est pas désordonné. Les phénomènes plus importants, migrations en masse, états animaux, périple des anguilles de la mer des Sargasses à nos rivières, et retour, nous sont habilement présentés. L'intérêt du livre ne faiblit jamais. C'est en dépassant l'apparence incohérente des petites anomalies du monde vivant, que le savant parvient à la certitude, à une vue d'ensemble. Ainsi se justifie la dernière phrase du livre : « La diversité des formes prouve en définitive l'unité du monde vivant. »

(Éditions Plon. Coll. D'un monde à l'autre.) J.-C. C.

PHILIPPE DIOLÉ : LE PLUS BEAU DÉSERT DU MONDE.

En ces temps érudits, Philippe Diolé se distingue par son innocence. Il voyage en amateur, éclairé certes, mais aussi éloigné de la vaste documentation *que de la* rigueur scientifique *dont ne manquent jamais de se parer nos modernes conquérants. D'où un émerveillement reposant devant les peintures rupestres et les grès érodés, et la surprise de se trouver là, au beau milieu du Sahara, lui, un spécialiste des eaux profondes, sans trop savoir où aller, ni que faire, grognant sans cesse : « Mais qu'ai-je à faire dans ce pays, moi*

qui ne connaîs rien à tout ça? » *Attitude nouvelle et agréable. Philippe Diolé a pris sans doute un grand plaisir à parcourir à pied, à chameau ou au côté d'un âne le Tassili des Ajjer ou le Fezzan.*

Le malheur a voulu que ce voyageur sympathique ait cru nécessaire de justifier ses promenades par un appel à l'introspection. Soucieux de nous démontrer que cela sert tout de même à quelque chose, cette marche harassante d'un mois dans le sable, et sur des pierres tranchantes, le voyageur s'est transformé parfois en pèlerin de son ombre. Mais quelques pages sont amusantes : je signale en particulier une large accumulation d'analogies où l'auteur, plongeur de profession, s'efforce d'assimiler le fond des mers au chaos désertique sans tomber dans l'absurdité géographique.

(Éditions Albin Michel.) J.-C. C.

Des pays les plus connus, on s'est habitué à faire une légende, ou un guide trop concerté, mais l'écrivain, quand il sait voir, rassure sa vision par une certaine ingénuité; ainsi, dans son ouvrage sur l'Italie, Paul Lechat n'est pas dupe d'une Italie à l'italienne.

On ne manque certes point de guides pour l'Italie, mais le petit livre en question ne s'en tient pas là. Tandis que les manuels utilisés par le voyageur lui apprennent honnêtement la topographie monumentale, celui-ci l'introduit au cœur de la vie italienne, dans ce qu'elle a de permanent comme dans son actualité la plus immédiate. C'est bel et bien une psychanalyse — comme eût dit Keyserling — du peuple italien. Cependant, rien d'abstrait et de systématique; les chapitres s'intitulent : « *Ouverture à l'italienne* », « *Les Charmes de l'existence* », « *La Vie culturelle* », « *Le Nord et le sud* », *et portent les indications d'*Allegro, Andante, Largo, Serioso, Malinconico ma non troppo, *etc... M. Paul Lechat en appelle toujours au concret, à la réalité la plus quotidienne, et toujours cite des faits, des chiffres; il va de l'extérieur vers l'intérieur. Dans cette démarche qui est apparemment celle d'un promeneur, mais attentif, mais ouvert à l'extrême, sensible à l'air des villes, aux senteurs campagnardes, aux visages de rencontre, il y a une aisance, et un charme tout musical qui conviennent parfaitement au sujet; et si certaines vues sur l'art ou la littérature peuvent sembler quelquefois un peu sommaires (mais n'oublions point l'espace dont l'auteur a dû s'accommoder) et un peu subjectives, le lecteur s'aperçoit qu'insensiblement s'est formé en lui-même un portrait du peuple italien si véridique, si vivant, si fraternel qu'il n'a plus qu'une envie, maintenant qu'il connaît le mot de passe, celle d'y aller ou d'y retourner voir. Félicitons l'auteur d'avoir évité le lieu commun, de n'avoir pas joué du pittoresque facile et du romantisme qui sont de bon ton. M. Lechat ne nous cache ni les contradictions, ni les misères; il ne s'en tient pas aux façades brillantes, il veut savoir et il nous fait découvrir ce qu'il y a derrière, et quand il visite un musée, il se préoccupe également du niveau de vie de son gardien. C'est qu'il se conduit à la fois en touriste, en humaniste et en sociologue (on dirait presque en ethnologue), et s'il aime l'Italie et nous la fait aimer plus encore, sa passion ne manque ni de lucidité ni d'esprit critique. Dans ce livre si bref, chacun trouvera son bien : le profane une introduction,*

l'initié une mise au point jusqu'alors jamais faite. On ne saurait mésestimer l'importance de l'illustration : spirituels calligrammes de Remo Forlani, photos choisies avec humour, avec à-propos. Quant aux renseignements les plus divers qui sont joints en appendice (depuis le code de la route et le prix de l'essence jusqu'aux enregistrements de musique italienne, depuis le vocabulaire usuel jusqu'aux conseils culinaires), ils ne font qu'ajouter à l'esprit du livre et que le mettre en valeur.

(Éditions du Seuil.) SIMONNE JACQUEMARD.
Collection « Petite Planète ».

MARDI 23 AOUT

L'été a deux visages : l'un d'aventure et d'exploration, l'autre de recueillement où l'on se tient devant le paysage comme saint François devant les animaux : « Mon frère l'âne, ma sœur la nuit. » Récapitulons le frémissement poétique de ces derniers mois.

QUATRE POÈTES.

Si la critique poétique se dérobe souvent et partout, ce n'est pas par indifférence, ce serait plutôt par impuissance. La critique poétique est plus décourageante encore que la critique musicale; celle-ci a pour s'appuyer l'exécution, l'instrument : aussi décourageante que la critique musicale qui ne porterait que sur la partition. Affaire de spécialistes. Or, le lecteur, et surtout le lecteur de poésie, est l'amateur par excellence. Le hasard a réuni sur ma table quatre recueils que j'ai aimés; ils n'ont presque rien de commun, que ce hasard et cette amitié. Et le désir, un peu téméraire de leur amener, par hasard, d'autres amitiés.

Quiconque est en quête de poésie devrait coudre dans sa mémoire ces versets de Jean Cayrol « pour le bon usage d'une poésie » : *un poème ne reste pas les yeux ouverts. Il est aveugle quand le poète le quitte.* Mais : *on ne choisit pas un poème, il vous choisit.* Et ce « bon usage » est lui-même un très beau poème, au cœur de cette poésie *Pour tous les temps*, lourde, gonflée, ruisselante comme une fleur après l'orage, ou comme un filet qu'on ramène. On aime cette fraternité franciscaine qui fait chanter à Jean Cayrol la « terre qui a mal à son soleil » et la « seigneurie des oiseaux (1) ».

Tandis que les *Fêtes solaires* (2) de Robert Sabatier (*la Table Ronde* a naguère publié l'une d'elles) sont toutes païennes dans leur culte des arbres, du cosmos et des métamorphoses. Et c'est un monde de féerie et d'enfance — retour au vert paradis, à la « vie verte », à « l'adolescence lisse aux douces tresses » — qui brille dans les *Vers luisants* (3) de Raymonde Aynard. Fleurs, larmes, insectes, cristaux,

(1) Édit. du Seuil.
(2) A. Michel.
(3) P. Seghers.

figures secrètes, rondes de bougies, cœurs en sucre et cœurs de chair... Comme dans ces magiques boules de verre où se reconstruit, au creux de la main, tout un chatoyant univers. Et soudain le criires vole en éclats sous un cri douloureux. Il est bien inutile de dlɐt que la sensibilité du peintre — comment en serait-il autrement? — se retrouve intacte, chez Raymonde Aynard, dans celle du poète. La sensibilité, mais non toutes les formes : celles que commandent les dernières recherches picturales.

Le plus abstrait des quatre, c'est à coup sûr Jean Tortel. Mais il y aurait quelque paradoxe à voir un poète « non-figuratif » dans celui qui dénoue les bandelettes des mots re-suscités, autour des *Naissances de l'Objet* (2) : *Je n'entrerai jamais — Dans un monde sans poids — C'est qu'il n'existe pas — Je sais trop qu'il existe — C'est qu'il n'existe pas — Ou je n'existe pas.* Poète pour qui le monde existe — et n'existe pas — Jean Tortel nous découvre la réalité la plus charnelle des choses — et le spectre des choses.

Non, décidément, la poésie n'a point de critiques, mais seulement des sourciers. La baguette de coudrier aux doigts, se promener dans la campagne et dire : Il y a ici une source, — voici un petit livre, deux, trois, quatre petits livres où coule à coup sûr la poésie. Pour le reste, arrangez-vous, creusez, trouvez, buvez. C'est l'affaire de votre propre invention et de votre propre soif. Le lecteur peut très bien ne rien trouver, ne point boire, n'être pas désaltéré. La seule chose qu'il ne puisse faire, c'est prétendre qu'il n'y avait pas d'eau.

YVES FLORENNE.

Citons une note d'Alain Bosquet, note qui confirme et complète le jugement de Yves Florenne sur l'ouvrage poétique de Jean Cayrol.

On retrouve, dans le nouveau recueil de Jean Cayrol, les trois préoccupations principales du volume de vers qu'il publiait en 1952 : « Les mots sont aussi des demeures. » L'une de ces préoccupations visait à l'impossible : dire des choses de tous les jours avec des mots de tous les jours ; ne pas esquiver le lieu commun, ne pas négliger les instants sans relief de l'existence. Ce souci de retour au réalisme poétique, quelque dépouillé, quelque nécessaire dans sa lucidité qu'il soit, ne peut mener qu'à la platitude — à peine moins dérisoire que le réalisme pseudo-classique d'un Guillevic. Jean Cayrol ne peut empêcher que les pommes de terre soient indigestes en poésie, et les fromages — aimés ou non des poires, comme le veut l'un de ses poèmes — réfractaires au moindre lyrisme.

Ce n'est là qu'un détail, sans réelle importance, et l'échec d'un rêve assez noble : la reconquête du quotidien par le mot quotidien. La vraie place dc Jean Cayrol ressortit à ses deux autres préoccupations : l'altitude par la souffrance, et l'anthropomorphisation du mot, considéré comme l'égal de celui qui le créée. L'altitude par la souffrance, Jean Cayrol y atteint tout au long de son beau livre, où chaque page s'ouvre, s'épanouit et se referme sur des interrogations qui n'épargnent ni l'homme dans ses croyances, ni le

(1) Cahiers du Sud.

rêveur dans ses propres rêves, ni même cet univers visible que la chair et le verbe ne cessent de saper, de refaire, de narguer :

Ce monde ancien et son soleil à bras
où le feu est sans bûche et l'huître sans la perle,
où l'on se plaint d'avoir été déjà
grive devant le plus sournois des merles.

Alors que tant de poètes trouvent leur ivresse dans ces métamorphoses incessantes, Jean Cayrol, qui en est à la fois le magicien et la victime, semble y chercher un ordre futur. C'est cette recherche, cette nostalgie d'une loi ni écrite ni orale qui fait toute la sincérité poignante d'une démarche qui préfère séduire l'esprit que satisfaire les sens par d'inutiles contorsions.

Lucide, grave, quelquefois ascétique, c'est dans le troisième aspect de son art que Jean Cayrol nous apparaît dans la vraie lumière de ses tourments. Que le poète tente de se rapprocher d'une réalité qu'il aimerait *resacraliser*, ou qu'il désespère des mutations d'un univers qui lui échappe sans cesse, il lui faut bien convenir qu'il est à la merci de son propre verbe. Sa morale, Jean Cayrol la trouvera dans cette confrontation entre le mot et la chair, entre le verbe et l'espace, qui lui vaudra des luttes, des flammes, des découvertes, des conquêtes non seulement d'ordre lyrique, mais aussi d'ordre philosophique. « Les mots sont aussi des demeures. Il faut les rendre habitables », disait-il il y a trois ans. Aujourd'hui, dans des aphorismes — ou poèmes en prose, comme on voudra — qui placent sa pensée poétique au niveau d'un Cioran ou d'un Michaux, Jean Cayrol nous livre un monde d'inquiétudes à la fois profondes et merveilleuses :

« Des poèmes sont pour longtemps inoccupés, fermés pour cause de réparations. Ah ! ce poème qui prend l'eau, que personne ne peut sauver car il est en dehors de la route ordinaire, des grandes voies de communication, celles qui relient une terre à une autre terre, une joie à une autre joie. »

ALAIN BOSQUET.

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1955. 66633.

La Revue

LA TABLE RONDE

publiera

au mois de
NOVEMBRE 1955 : *Un ensemble d'études sur l'œuvre de*

KIERKEGAARD

(1855 - 1955)

●

Et en DÉCEMBRE : *Une grande enquête sur*

l'Archéologie

●

N. B. — Nous publierons, dans notre prochain numéro, la suite du roman de Serge GROUSSARD : *Bonne Nuit* et les chroniques régulières de Emmanuel BERL, Jean GUITTON, André THÉRIVE, que l'importance de ce sommaire *Autour de Jean Cocteau* nous a obligé à reporter.

BULLETIN D'ABONNEMENT

à remettre à votre libraire ou à renvoyer à la Librairie PLON

8, RUE GARANCIÈRE - PARIS - VI^e^

Je soussigné (nom et prénom) ....

adresse : ....

déclare souscrire un abonnement de 6 mois — 1 an (1) *à la Revue de* **LA TABLE RONDE** *à partir du*

N° de ....

Je vous adresse le montant en : chèque bancaire — mandat-poste — mandat-carte — chèque postal Paris 4379 (1).

A ...., *le* ....

SIGNATURE

TARIF D'ABONNEMENTS

	SIX MOIS	UN AN
	—	—
— France et Union Française...........	1 100 fr.	2 100 fr.
— Étranger..........................	1 300 fr.	2 500 fr.

Prière de joindre la somme de 20 francs et une ancienne étiquette à toute demande de changement d'adresse et un timbre pour la réponse à toute demande de renseignements.

(1) Rayer les mentions inutilisées.

Nous acceptons les Bons de Livres U. N. E. S. C. O. en règlement du montant des abonnements.

La liste des Pays participants et des Organismes distributeurs est donnée dans les N^os^ de Janvier-Avril-Juillet et Octobre de chaque année de la Revue *LA TABLE RONDE*.

Le dernier
quart d'heure

de

Marcel ACHARD - Louis AMADE - Alexandre ARNOUX - Georges AURIC Henri BORDEAUX - Louis DE BROGLIE - Guy DES CARS - Henry CASTILLOU - Paul CLAUDEL - Jean COCTEAU - Jean DUCHÉ - Gilbert DUPÉ - R. P. DUPEYRAT - Edmond FLEG - Bertrand FLORNOY - Raoul FOLLEREAU - Pierre GASCAR - Manrice GENEVOIX - Paul GÉRALDY Serge GROUSSARD - Paul GUTH - Stephen HECQUET - André LABARTHE Léo LARGUIER - Edmée DE LA ROCHEFOUCAULD - Pierre LARQUEY Pierre LAZAREFF - Maria LE HARDOUIN - Mme R. LHOSTE - Maître MARCEPOIL - Marcelle MAURETTE - François MAURIAC - André MAUROIS - Jean NOHAIN - Abbé PIERRE - Danielle ROLAND - Jean ROSTAND - Maurice ROSTAND - Michel DE SAINT-PIERRE - André SALMON - Jean SARMENT - Georges SIMENON - Maurice TOESCA Henri TROYAT - Georges VAN PARYS - Gabriel VÉRALDI

Propos recueillis par

PIERRE LHOSTE

Si chacun des textes que l'on trouvera ici présente en soi un immense intérêt de témoignage, l'ensemble a la majesté d'un chœur de tragédie antique. Dans ce chœur chacun a sa voix propre, sa partition personnelle, son chant incomparable.

Mais finalement, et c'est là la vraie vérité de l'initiative de Pierre Lhoste, toutes ces voix se fondent : ce livre sur la mort est peut-être le plus beau témoignage que des contemporains, des compatriotes, des poètes, des écrivains, des hommes de science, des musiciens, des artistes, des journalistes aient apporté de l'amour de la vie.

Un volume in-8º soleil : 640 fr.

LES ÉDITIONS DE
LA TABLE RONDE

MARIE LAURE

LA CHAMBRE DES ÉCUREUILS

roman

« Marie Laure sait nous prouver un talent singulier, plein de frémissements, d'ardeur, de transparences... Il y a dans cet ouvrage une atmosphère, un climat, une ambiance de fiction poétique où les personnages se meuvent comme dans des rêves... »

Pierre LAGARDE. *(Les Nouvelles littéraires).*

« Moins un roman qu'un conte poétique dans lequel Marie Laure compte des êtres assez exceptionnels... »

Jean MISTLER. *(L'Aurore).*

« Un étrange pouvoir d'envoûtement que souligne encore une langue preste et rapide ».

Alain BOSQUET. *(Combat).*

« Une personnalité profondément originale et un sens infaillible des valeurs artistiques ».

Christian MILLAU. *(Bulletin de Paris).*

« Je le répète, c'est un livre fort, d'une poésie non brumeuse mais violente. Marie Laure est poète, dans son acte de romancière ».

Yanette DELETANG-TARDIF. *(Femme).*

« Combien infiniment préférable à *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan est le roman de Marie Laure... Un roman à la fois humain et terrible... »

Claude BENADY. *(Correspondances).*

Un volume in-16. . . . . 450 fr.

PLON

LOUIS MADELIN

de l'Académie française

FOUCHÉ

Louis Madelin a tenu à enrichir cette refonte de son célèbre ouvrage de nombreux originaux, recueillis au cours de ses dernières recherches et qui, sur bien des points, renouvellent notre connaissance de l'époque révolutionnaire et impériale.

Sous couverture illustrée. . . . . 900 fr.

●

Collection " D'UN MONDE A L'AUTRE "

WILHELM VON DRIGALSKI

L'HOMME CONTRE LES MICROBES

Adaptation française de FERNAND LOT

Avec 185 illustrations. . . . . 1200 fr.
Relié, sous chemise illustrée. . . . . 1800 rf.

●

MAURICE LENOIR

L'ESPACE SERA-T-IL VAINCU ?

Avec 15 illustrations dans le texte et 5 hors-texte

Couverture illustrée. . . . . . 300 fr.

PLON

JEAN COCTEAU

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

APPOGIATURES

1 800 fr.

●

DRÔLE DE MÉNAGE

Avec 30 dessins de l'auteur

750 fr.

●

LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE

420 fr.

●

LE SANG D'UN POÈTE

Avec 50 photographies de Sacha Masour

450 fr.

●

OPERA

Avec 13 dessins de l'auteur

900 fr.

●

CLAIR-OBSCUR

POÈMES

600 fr.

ÉDITIONS DU ROCHER · MONACO

PRÉSENCE AFRICAINE

- REVUE CULTURELLE DU MONDE NOIR -

reprend sa parution périodique.

(Nouvelle série bimestrielle)

Lire dans les deux premiers numéros :
Sylla ASSANE : *Une République africaine au XIX^e siècle.*
S. ABESSOLO : *Emprise de la religion sur le Noir.*
A.-L. DUMAINE : *La signification réelle du second plan d'équipement et de modernisation des T. O. M.*
B. DAVIDSON : *Le Congo Belge au carrefour de son destin.*

Nicolas GUILLEN : *Mau-Mau.*
Aimé CÉSAIRE : *Réponse à Depestre, poète Haïtien, et autres poèmes inédits.*

Chroniques :

Afrique Noire, Littérature rose. — Massacres à Sao Tomé. — La Musique. Notes de lecture, Revue des revues, etc...

Le numéro de 196 pages.......... 200 frs.

Au Sommaire du N° 3 :

Alioune DIOP : *Colonisation et culture indigène.*
B. DAVIDSON : *Angola — Économie du colonialisme.*

TÉMOIGNAGES DES AFRICAINS SUR BANDOENG

Tarif des Abonnements :

FRANCE ET COLONIES 6 numéros.......... 850 frs.
ÉTRANGER 6 numéros.......... 1150 frs.

17, rue de Chaligny, PARIS XII^e - DOR. : 38.39 - C.C.P. Paris 59.36.25

LA TOUR SAINT-JACQUES

Directeur : ROBERT AMADOU

Parait tous les deux mois

Au sommaire du N° 1 :

ANDRÉ BRETON : *Magie quotidienne.*
D^r HENRI HUNWALD : *Paracelse.*

LA PEINTURE MAGIQUE DE LEONOR FINI
Textes de SERGE HUTIN, MARCEL BRION, JACQUES AUDIBERTI.

RENÉ ALLEAU : *Le Livre d'heures de Jehan Lallemant.*
LISE DEHARME : *Paris, la nuit.*

LES NOUVELLES EXTRAORDINAIRES, de JACQUES BERGIER.

Les livres et les revues, par ROBERT AMADOU, ROBERT KANTERS, AIMÉ PATRI.

La Bourse des livres rares.

ABONNEMENTS : **1 an** (6 numéros) : **1 000** fr. — Étranger : **1 200** fr.
53, rue Saint-Jacques, PARIS, V^e

Collection **TERRE HUMAINE**

« CIVILISATIONS ET SOCIÉTÉS »

JEAN MALAURIE

LES DERNIERS ROIS DE THULÉ

(GROENLAND)

Avec 48 héliogravures, 49 illustrations et 6 cartes. . . . . 900 fr.

Une presse unanime :

Le plus précis, le plus passionnant des documents sur la vie primitive et la psychologie des eskimos du Nord... d'une étourdissante intensité de vie et de couleur. A. Mousset *(Le Monde.)*

Livre vraiment extraordinaire. A. Varagnac *(J'ai lu.)*

Un ouvrage qui apprend beaucoup et qui fait penser. Ed. BRULEY, Prof. agrégé d'histoire. *(Bull. Soc.)*

Une expérience passionnante... On est avec l'auteur sous l'igloo. J. Prasteau *(Le Figaro.)*

L'aventure de Jean MALAURIE est véritablement de celles où se marque une époque... Je crois les « Derniers rois de Thulé » bien près d'être un modèle du genre. Y. Benot *(Les Lettres françaises.)*

Aura certainement un gros succès auprès de nos grands élèves et du grand public. *Bull. Éducation Nationale.*

De tout dans ce livre : à rire, à frémir et à penser : si le mot aventure prend un nouvel accent, c'est bien dans les « Derniers rois de Thulé », où il perd de son emphase pour gagner une singulière noblesse. J. Albert Hesse *(Franc Tireur.)*

Déja paru dans la même collection :

H. BERNATZIK : **LES ESPRITS DES FEUILLES JAUNES.**
BIRMANIE - VIET NAM

Sous presse :

Claude LEVI-STRAUSS :
TRISTES TROPIQUES
AMÉRIQUE

PLON

Vient de paraître :

VAHÉ KATCHA

ŒIL POUR ŒIL

ROMAN

Une surprenante et belle histoire de vengeance ou plutôt de revanche à l'orientale

480 fr.

●

ANNIE LAURAN

CELLE QUE J'ÉTAIS HIER

ROMAN

Lettre-préface de **GEORGES DUHAMEL**

de l'Académie française

495 fr.

●

CHRISTINE DE RIVOYRE

L'ALOUETTE AU MIROIR

ROMAN

La vie d'une troupe de ballets

450 fr.

PLON

Printed in France. PRIX DU NUMÉRO : 200 fr.

fr.

LA TABLE RONDE

REVUE MENSUELLE

★

Rédaction et Administration :

LIBRAIRIE PLON

8, RUE GARANCIÈRE — PARIS (6e

Téléphone : DAN. 04-50

Secrétaire général : Pierre SIPRIOT.

TARIF DES ABONNEMENTS :

voir le bulletin d'abonnement en fin de volume.

A l'étranger les dépositaires généraux suivants se chargent de prendre les abonnements à la Revue « LA TABLE RONDE » dans la monnaie du pays.

ARGENTINE : Éditorial Victor Leru : Calle Cangallo 2233, BUENOS AIRES
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

AUSTRALIE : Librairie Angus & Robertson — 89, Castlereagh St., SYDNEY.
Abonnement, un an : livres St. : 2,16 Sh.

BELGIQUE : Agence et Messageries de la presse, 14, 22, rue du Persil. BRUXELLES.
Abonnement de six mois, francs belges : 195; un an, francs belges : 357.

BRÉSIL : Intercambio Franco Brasileiro Ltd : Caixa Postal 5728, SAO PAULO.
Abonnement de six mois, cruzeiros : 130; un an, cruzeiros : 250.

CHILI : Librairie Française : Estado 36, Casilla 43 D, SANTIAGO.
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

COSTA-RICA : Libreria Atenea, Apartado 147 — SAN JOSÉ.

ÉGYPTE : Cité du Livre : 2, avenue Fouad Ier à ALEXANDRIE.
Abonnement de six mois, piastres : 108; un an, piastres : 210.

ÉTATS-UNIS : French and European Publications, Inc 610 Fifth Avenue, NEW-YORK 20, N. Y.

FINLANDE : Librairie Akateeminen Kirjakauppa à HELSINKI.

GRANDE-BRETAGNE : Anglo French Literary Services, 72, Charlotte Street. LONDON W. I.
Abonnement de six mois, shillings : 27 s. 6 d.; un an, shillings : 52 s. 6 d.

HAITI : La Maison du Livre : 20, rue Roux à PORT-AU-PRINCE.
Abonnement de six mois, dollars : 3,50; un an, dollars : 6,60.

HOLLANDE : Librairie Meulenhoff, Beulingstraat 2-4, AMSTERDAM C.

LIBAN : Librairie Antoine Naufal B. P. 656, BEYROUTH.

NICARAGUA : Librairie Rivas à RIVAS.
Abonnement de six mois, cordobas : 21; un an, cordobas : 40.

PORTUGAL : A bibliofila : 102, Rua da Mésérícordia, LISBONNE.

SUÈDE : Librairie Fritzes, Fredsgatan, 2 à STOCKHOLM.
Abonnement de six mois, couronnes suédoises : 20,55; un an, couronnes suédoises, 39,90.

SUISSE : La Palatine, 6 rue de la Marie à GENÈVE.

TURQUIE : Librairie Hachette, 469, Istiklal Caddesi-Beyoglu à ISTANBUL.
Abonnement de six mois, livres turques : 10,80; un an, livres turques : 21.

Tous les manuscrits destinés à la Revue « Table Ronde », doivent être adressés à la LIBRAIRIE PLON, 8, rue Garancière - Paris (6).

La Revue ne répond pas des manuscrits qui lui sont adressés.
Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.

Tous droits de reproduction réservés.

Pour l'utilisation des bons de l'UNESCO voir les numéros de janvier, avril, juillet, octobre

LA RENTRÉE ROMANESQUE
SEPTEMBRE 1955

Un Maître

FRANZ HELLENS

FANTOMES VIVANTS

Un vol. in-8° : 590 fr.

Nulle part, sans doute, le grand écrivain belge n'a touché d'aussi près **le fond de la grandeur et de la faiblesse humaines.**

Jeunes romans

GEORGES CONCHON

LES HONNEURS DE LA GUERRE

Un vol. in-8° : 690 fr.

... Si honneurs il y a!
Un jeune et puissant romancier.

MICHEL RAGON

UNE PLACE AU SOLEIL

Un vol. in-16 : 420 fr.

Dans une Europe picaresque :
Les aventures d'une **Pin-up.**

JEAN FOUGÈRE

LA COUR DES MIRACLES

Un vol. in-8° : 540 fr.

Les milieux littéraires :
Jeu de massacre, ou **Jeu d'amour?** interroge Jean Duché.

Romans de début

JEAN LEFEBVRE

LE BOUT DES PEINES

Un vol. in-16 : 420 fr.

« Le tendre et dangereux visage de l'amour ».
J. PRÉVERT

PIERRE MALAN

MESSIEURS LES AVOCATS

Un vol. in-16 : 420 fr.

Les clés du **Palais?**

aux ÉDITIONS ALBIN MICHEL

Nouveaux Romans :

MOULOUD MAMMERI

LE SOMMEIL DU JUSTE

450 fr.

●

GEORGES KETMAN

UN PERSONNAGE SANS COURONNE

480 fr.

●

WILLY DE SPENS

LE ROI DE BERGAME

660 fr.

●

Collection ***« FEUX CROISÉS »***

EMYR HUMPHREYS

ÉCOUTE ET PARDONNE

570 fr.

●

WALTER JENS

L'AVEUGLE

420 fr.

PLON

CLASSIQUES GARNIER

BENJAMIN CONSTANT

ADOLPHE

ANECDOTE TROUVÉE DANS LES PAPIERS D'UN INCONNU

Texte établi, avec introduction, bibliographie, variantes, notes et, en appendice,

DES EXTRAITS DE LA CORRESPONDANCE DE BENJAMIN CONSTANT AVEC ANNA LINDSAY - LETTRE SUR JULIE - DE MADAME DE STAEL ET DE SES OUVRAGES

par

JACQUES-HENRY BORNECQUE

Professeur à la Faculté des Lettres de Caen

Un volume de 464 pages sur vélin Cellunaf.

Broché.	470 F + T. L.
Relié pleine peau. Collection *Minerve*.	1 470 F + T. L.
Relié 1/2 basane	1 400 F + T. L.
Relié imitation parchemin avec coins.	1 100 F + T. L.

ÉDITIONS GARNIER FRÈRES

6, RUE DES SAINTS-PÈRES — PARIS - 7e

50 ans de conquêtes médicales

PAR ROBERT BROCA

ÉVOLUTION DE LA MÉDECINE

sous la direction du Professeur R. DEBRÉ

HACHETTE

JACQUES KAYSER

MORT D'UNE LIBERTÉ

Technique et politique de l'Information

En dépit des progrès de la technique, la liberté de l'information est en recul dans le monde entier, aussi bien dans les démocraties que dans les pays totalitaires. Jacques Kayser dénonce cette confiscation de l'information à des fins étrangères au bien public et aussi la corruption mentale qui résulte de l'emploi des techniques modernes de l'information.

Avec 13 illustrations hors texte, cartes et graphiques dans le texte, in-8º soleil. . . . . 840 fr.

RAFFAELE GUARIGLIA

Ambassadeur d'Italie

LA DIPLOMATIE DIFFICILE

MÉMOIRES

1922-1946

Traduit de l'italien par Louis BONALUMI
Préface de M. Georges BONNET

In-8º carré. . . . . . 1 200 fr.

PLON

TRADUCTIONS DE KIERKEGAARD

par

P.-H. TISSEAU

Encore disponibles chez :

Mademoiselle TISSEAU

BAZOGES-EN-PAREDS (Vendée)

C./C. 115-93, Nantes

L'INSTANT..............	400 fr.
LA RÉPÉTITION.........	300 fr.
L'ALTERNATIVE, 2e partie.	400 fr.
COUPABLE ? — NON COUPABLE ?.	400 fr.
POINT DE VUE EXPLICATIF DE MON ŒUVRE..	200 fr.
LA MALADIE A LA MORT (Concept de désespoir)...............	250 fr.
LETTRES A RÉGINE OLSEN ET FRAGMENTS DU JOURNAL SUR LES FIANÇAILLES..........	350 fr.
SUR UNE TOMBE (Méditation sur la mort)	100 fr.
DEUX DISCOURS POUR LA SAINTE CÈNE.....	60 fr.

Épuisés :

L'ÉCOLE DU CHRISTIANISME L'ÉVANGILE DES SOUFFRANCES POUR UN EXAMEN DE CONSCIENCE - LE DROIT DE MOURIR POUR LA VÉRITÉ - LE GÉNIE ET L'APOTRE - CHRIST - PRIÈRES

STOCK
publie :

DANIEL HALÉVY

LE MARIAGE DE PROUDHON

Une idylle amoureuse ; la vie politique d'un grand tribun ; la révolution de 1848.

FERNANDE OLIVIER

PICASSO ET SES AMIS

Préface de
PAUL LÉAUTAUD

Des souvenirs captivants sur la jeunesse de Picasso.

UN GRAND SUCCÈS

PEARL BUCK

LES MONDES QUE J'AI CONNUS

40ème mille